CAHIERS DU CINÉMA



60 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • JUIN 1956 ★ 60

NOTRE COUVERTURE



KIM NOVAK

La sensation créée par la présence de Kim Novak à Cannes a démontré qu'elle est bien la « star 1956 ».

En plus de sa beauté, de sa fraîcheur et de sa gentillesse elle a du talent et le démontre dans *L'Homme au bras d'or* aussi bien que dans *Picnic* que nous verrons bientôt.

HITCH A L'HONNEUR

Une séance de gala organisée par le Centre international d'Etudes esthétiques et sous le patronage des *Cahiers du Cinéma* aura lieu en l'honneur d'Alfred Hitchcock dans la salle spéciale du Musée André Jacquemart. Hitchcock, venu spécialement des Etats-Unis pour cette séance, y parlera de son œuvre et présentera un de ses films à son choix. Gageons qu'il y aura quelque bousculade pour avoir des places.

Ne manquez pas de prendre, page 34,

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JUIN 1956 TOME X - N° 60

SOMMAIRE

✶

Les Films

✶



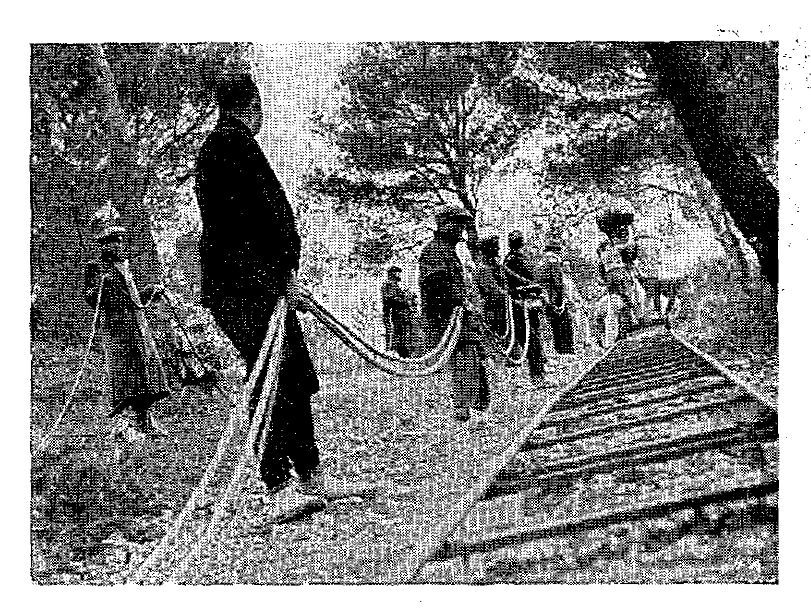
CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

p 25 Picasso

10,

“TONI” ET LE CLASSICISME

par Jean Renoir



Scène de tournage de *Toni.*

Les enthousiasmes et les doutes qui m'ont conduit à la réalisation de *Toni* (1) ne sont pas encore éteints en moi, et je suis convaincu qu'ils existent encore chez mon compagnon dans cette aventure : le producteur de film Pierre Gaut. C'était la grande question du « naturel » qui était en jeu comme elle l'est encore aujourd'hui dans notre métier. Le cinématographe peut-il se permettre la transposition ou doit-il, au contraire, se faire l'esclave de la nature ? Devons-nous nous ranger sous la bannière de *Caligari* ou continuer l'expérience de *Rome ville ouverte.*

Vous imaginez très bien les raisons qui nous ont poussés vers l'expérience *Toni.* La plus déterminante d'entre elles c'est que le cinématographe, pensions-nous, reste avant tout de la photographie et que l'art de la photographie est le moins subjectif de tous les arts. Le bon photographe (voyez Cartier-Bresson) voit le monde tel qu'il est, le sélectionne, y distingue ce qui vaut la peine d'être vu et le fixe comme par surprise, sans transposition. Et comment envisager la possibilité d'une transposition quand l'élément principal de notre métier, le visage humain, est si difficilement transposable ?

A l'époque de *Toni,* j'étais contre le maquillage. Mon ambition était d'amener les éléments non naturels du film, les éléments ne dépendant plus du hasard des rencontres, à un style aussi proche que possible de celui des rencontres quotidiennes.

Même chose pour les décors : dans *Toni* il n'y a pas de studio ; les paysages, les maisons sont tels que nous les avons trouvés. Les êtres humains, qu'ils soient inter-

(1) Ce texte a été écrit par Jean Renoir pour présenter la récente reprise de Toni au cinéma La Pagode.



Max Dalban et Celia Montalvan dans *Toni* de Jean Renoir.

prêtés par des acteurs ou par des habitants des Martigues, essaient de ressembler aux passants qu'ils sont censés représenter ; d'ailleurs les acteurs professionnels eux-mêmes, à part quelques exceptions, appartiennent aux classes sociales, aux nations, aux races de leurs rôles. Le scénario était un fait-divers recueilli par Jacques Mortier le commissaire de police des Martigues. Tout avait été mis en œuvre pour que notre travail soit aussi proche que possible du documentaire. Notre ambition était que le public puisse imaginer qu'une caméra invisible avait filmé les phases d'un conflit sans que les êtres humains inconsciemment entraînés dans cette action s'en soient aperçus. Je n'étais probablement pas le premier à tenter semblable aventure, ni le dernier. Plus tard, le néo-réalisme italien devait pousser le système jusqu'à la perfection.

Aujourd'hui je traverse une période de ma vie où j'essaie de m'éloigner de ce réalisme extérieur et à trouver un style plus composé, plus proche de ce que nous appelons « le classique ». Ça ne veut pas dire que je renie *Toni* ; ça veut simplement dire que je suis victime de mon esprit de contradiction. A l'époque de *Toni* les grands succès du cinéma français étaient basés sur l'imitation du théâtre de Boulevard. Dans le drame, c'était les gestes un peu trop larges, les froncements de sourcils, les torsions de bouche ; dans les comédies le sourire perpétuel de l'ingénue, l'autorité suffisante des jeunes premiers un peu fanés, et dans l'ensemble une sentimentalité que je jugeais insupportable, héritage d'un romantisme surranné. Il était normal que j'eusse envie d'opposer à ces artifices la représentation d'un fait-divers dans son authentique décor naturel.

Aujourd'hui, l'industrie cinématographique me comble de naturel. Ce ne sont que mauvais garçons dans des décors de bistrots crasseux, que filles dévoyées se donnant à des séducteurs sans beauté dans des chambres d'hôtels envahies de punaises. C'est le règne du linge douteux, des corps mal lavés, des mains tachées de

cambouis. La soupe à l'oignon insuffisamment gratinée me donne envie de dîner dans un grand restaurant. C'est ce que je m'efforce de faire par le truchement de mes derniers films.

Je regrette que *Toni*, boudé par la critique (1) à sa sortie et, disons-le, par le public, ait dû être coupé. Quand un film marche mal on s'affole et on croit tout arranger en le coupassant. On n'arrange rien du tout. Les concessions ne font que nuire. La scène qui nous avait le plus excités dans *Toni* et que nous nous étions efforcés de reproduire telle qu'elle s'était passée dans le vrai drame de la vraie vie, était le transport du corps du mari sur un charreton tiré par une épouse meurtrière. Ce charreton était chargé de linge dissimulant le cadavre. Les charbonniers corses dont il reste quelques traces dans le film, avaient accompagné cette voiture mortuaire dans ce qu'ils prenaient pour une innocente marche au lavoir, le long des sentiers de la colline qui domine l'étang de Berre ; prodiguant les plaisanteries à la belle Espagnole et l'encourageant de leurs plus belles chansons. Ce passage a disparu.

Toni est un film très primitif. Il accumule les défauts inhérents à toute entreprise ambitieuse. Je serais heureux si vous pouviez y deviner un peu de mon grand amour pour cette communauté méditerranéenne dont les Martigues sont un concentré. Ces ouvriers d'origines et de langages différents, venus en France pour trouver une vie un peu meilleure, sont les héritiers les plus authentiques de cette civilisation gréco-romaine qui nous a faits ce que nous sommes.

Jean RENOIR,
24 mai 1956.

(1) Monsieur Pierre Gaut, producteur de Toni, nous a fait remarquer que, sur ce point, Jean Renoir a été trompé par sa mémoire : lors de sa sortie, Toni, à quelques exceptions près, bénéficia d'une excellente critique. (N.D.L.R.)



Ingrid Bergman et Jean Marais dans *Eléna* de Jean Renoir.

GRANDEUR ET DÉCADENCE
DU SERIAL

par Fereydoun Hoveyda

III

L'EPOQUE DU PARLANT

Après les années 1930, le sérial devient l'apanage d'Hollywood. Une seule tentative, d'ailleurs sans lendemain, doit être signalée en dehors de l'Amérique ; en France, en 1931, les films *Osso* produisent *Méphisto*, d'après un roman d'Arthur Bernède, en quatre épisodes. Réalisé par Henri Debain avec René Navarre, Jean Gabin, Viviane Helder, c'est un essai de renouveau de Feuillade. Rien n'y manque, pas même la publication simultanée du roman en feuilleton. En dehors de cette tentative, d'aillleurs infructueuse, aucun autre film à épisode ne paraît.

Le parlant accuse lentement le déclin du genre. Certaines sociétés, comme la *Mascot*, par exemple, s'y spécialisent. Les compagnies essaient en vain de ranimer l'intérêt du public en faisant appel à des noms prestigieux, tel celui des époux Martin Johnson, chasseurs et explorateurs connus *(Across the World...*, 1930), ou en racontant des aventures réelles *(Hunting Tiger in India)*. Mais cela avait déjà été tenté sans succès aux dernières années du muet.

Les premiers films à épisodes parlants continuèrent à se baser uniquement sur l'action pour ainsi dire « visuelle », sans chercher à exploiter les possibilités du son. Ils prodiguèrent bagarres, chevauchées et exploits de casse-cou. La participation féminine y devint de moins en moins importante. On essaya de trouver des Pearl White et des Ruth Roland. Mais le public ne « marchait » plus.

Quelques acteurs du muet comme Tim McCoy, Ken Maynard, Buck Jones, etc..., passèrent le cap tandis que d'autres, déjà vieux (comme par exemple William Desmond) ne purent que tenir des rôles secondaires. Beaucoup se retirèrent définitivement. Entre temps de nouveaux acteurs, dont quelques-uns alllaient dévenir célèbres, apparurent dans les sérials. C'est ainsi que John Wayne joua dans *Hurricane Express* (1932), *Shadow of the Eagle* (1932), *The Three Musketeers* (1933). Ce dernier film, adaptation libre du roman de Dumas avait été divisé en douze chapitres mis en scène par Armand Schaefer et Colbert Clark (1).

Parmi les autres acteurs contemporains qui firent leurs premières armes dans le sérial, citons George Brent qui joua dans *Lightning Warrior* (1931) et Boris Karloff (de son vrai nom Charles Edward Pratt) qui anima les 12 épisodes de *King of the Wild.*

Tous ces acteurs quittèrent vite le sérial, alors que Bela Lugosi, continua à y faire des apparitions : *The Whispering Shadow* (1933), *Return of Chandu* (1934), *Shadow of China town* (1936), etc.

D'autres nouveaux venus restèrent dans le sérial et y acquirent la renommée : Tim Tyler, Larry « Buster » Crabbe, etc.

Les grands réalisateurs avaient déjà quitté le domaine, et nous avons déjà parlé des metteurs en scènes contemporains.

Au point de vue du sujet, mystères, policiers, westerns, etc., continuèrent à être produits, mais petit à petit un nouveau domaine s'infiltrait : le fantastique et la Science-fiction. Le remake des *Périls de Pauline* de Ray Taylor comportait beaucoup de nouveautés (1933). Je cite les

(1) En voici les titres des épisodes : The Fiery Circle, One for all and all for one, The master spy, Pirates of the desert, Rebels rifles, Death's marathon, Naked steel, The master strikes, The fatal cave, Trapped, The measure of a man, The glory of comrades.







Quelques affiches typiques du sérial américain contemporain.

titres des 12 épisodes pour mémoire : *The Guns of doom, The Typhon of terror, The Leopard leaps, Trapped by the ennemy, The Flaming tomb, Pursued by savages, Tracked by the Enemy, Dangerous Depths, The Mummy walks, The Night attack, Into the Flames, Confu's sacred Secret.*

L'alliance entre le sérial et la grande presse, qui lança le genre à ses débuts devait réapparaître sous une forme nouvelle : les chapter-plays allaient de plus en plus s'inspirer des comics. En 1933-1934, la société Universal adapte une bande dessinée de Hal Forrest pour retracer à l'écran les aventures aériennes de *Tailspin Tommy*, réalisées par Louis Friedlander (ce dernier allait vite quitter le genre) (1).

Un des sérials les plus importants de la période du parlant fut *Flash Gordon* réalisé pour la société Universal par Frederick Stephani. J'ai déjà mentionné le thème de ce film inspiré d'un comics en passant en revue les sources du sérial. Avant *Flash Gordon*, des thèmes pseudo-scientifiques avaient déjà été utilisées, mais jamais sur une telle échelle. C'est la première Science-fiction moderne de l'écran.

Flash eut deux suites : *Flash Gordon's trip to Mars* (1937) et *Flash Gordon Conquers the Universe* (1940). Pour donner une idée de ce qu'étaient ces sérials je résumerais le scénario du dernier : Flash et son ami le Professeur Zarkov, savant terrien, s'embarquent à bord de leur fusée interplanétaire pour rechercher la cause d'une maladie mystérieuse, « la mort rouge » qui décime notre humanité. Ils entrent en conflit avec leur vieil ennemi Ming, sauvage empereur des planètes qui poursuit son vieux rêve de domination universelle, responsable du fléau qui frappe notre monde. Après douze épisodes de luttes à mort, nos deux héros finissent par triompher de leur terrible ennemi et sauvent ainsi la Terre.

L'Atlantide a aussi inspiré les sérialomen modernes. Reeves Eason et Joseph Kane, racontent dans *Undersea Kingdom* (12 épisodes, 1936), les aventures d'un savant qui, grâce à un sous-marin de son invention, découvre la cité engloutie dans l'Océan et habitée par des robots qui forment le plan d'envahir la surface. Le film est franchement mal réalisé, mais la photographie y présente des qualités certaines.

Je résumerais un dernier sérial, de l'avant-guerre, dont le thème rejoint celui de bien des Sciences fictions et films d'épouvante : *The Phantom Creeps* (12 épisodes de Ford Beebe et Saul A. Goodkin, 1939). Bela Lugosi qui tient le rôle principal, est un savant fou qui veut dominer le monde avec ses inventions extraordinaires : rayons de la mort, robots, etc. La police et des espions internationaux sont sur sa piste. Des poursuites en avion succèdent à des poursuites en auto. Un jeune capitaine de la police, aidé par une jeune et belle journaliste, mettra fin aux activités du savant en le brûlant vif avec son laboratoire. Malgré le talent de Lugosi, l'histoire sombre dans les poncifs. Si l'on s'en tenait à tous les films de science fiction ou d'épouvante, il faudrait croire que tous les savants du monde ne sont que de dangereux maniaques !

Mais, fort heureusement pour lui, le genre connaissait encore d'autres sujets, à la veille de la guerre. Outre le western, toujours visible, il avait essayé de se donner un côté musical en engageant le cow-boy chantant Gene Autry.

La période 1930-1940 a vu le lent déclin du sérial, malgré quelques « grandes productions » comme *Flash Gordon*. Ce déclin a suivi la baisse de « consommation » du genre. En 1939, seules trois compagnies américaines, produisent encore des films à épisodes : *Columbia, Republic, Universal.*

NOUVELLE PERIODE DE GUERRE

Avec la deuxième guerre mondiale, le sérial quand il ne se contente pas de reprendre des situations archistéréotypées, comme les luttes entre cow-boys et Indiens (*White Eagle*, 1941, de J.-W. Horne, avec Buck Jones) devient « patriotique ». Les films d'espionnage pullulent. Les supermen vont en Afrique ou ailleurs pour mettre en déroute les traîtres à la solde des nazis ou des Japonais. Je citerais à titre d'exemple, *Jungle Queen* (R. Taylor et L. Collins, 1941) qui, après avoir commencé par insister sur l'importance vitale de l'Afrique dans la guerre, s'ingénie à décrire d'une façon incroyable, l'action des espions nazis et des contre-espions alliés dont la lutte se trouve compliquée par les interventions de la belle Reine de la Jungle, vamp mystérieuse et langoureuse à souhait. Le premier épisode intitulé *Invitation to danger* se termine par un accident d'avion. Le second, *Jungle sacrifice* par une attaque des crocodiles contre la gentille héroïne. Le troisième, *Flaming mountain*, par une éruption volcanique, etc. Le film est très mauvais et n'arrive guère à « exciter », même les amateurs indulgents.

(1) En 1935, le héros revient dans **Tailspin Tommy in the great air mystery**, très mauvais sérial bourré des poncifs du genre.



Une scène du film *Atom Man VS Superman* : « A moi, Homme-Atome, deux mots... ».

La menace japonaise sert de prétexte à un nouveau *Drums of Dr Fu-Manchu* (W. Witney, J. English, 1940). Fu-Manchu, le sinistre héros de Sax Rohmer, y est présenté comme le chef d'une société secrète qui complote pour chasser les « étrangers » d'Asie et devenir l'empereur de ce vaste territoire. Un prophète a prédit aux populations jaunes, qu'un chef tenant le sceptre sacré, enfoui dans la tombe de Gengis Khan, se révélerait à eux. Mais personne ne connaît l'emplacement du tombeau. De très anciens documents, se trouvant entre les mains d'archéologues américains pourraient permettre la découverte du sceptre. Mais les archéologues se refusent à céder les papiers et, de plus, Fu-Manchu se heurte à son ennemi mortel, l'inspec-pecteur Sir Nayland Smith. Ne reculant devant aucun crime, la bande arrive à se saisir des précieux documents et se dirige vers le centre de l'Asie. Unissant leurs efforts, les archéologues américains et Sir Nayland s'embarquent à leur tour. Evidemment, bien qu'arrivé bon premier, Fu-Manchu sera vaincu...

Il convient également de noter pendant les années de guerre une tentative pour rétablir les héroïnes batailleuses à la Pearl White : *Perils of Nyoka* (W. Witney, 1942). Ceux qui avaient aimé les *Mystères* et les *Périls* y pouvaient satisfaire leur nostalgie de l'époque d'or du sérial. Kay Aldrige, la belle héroïne, y frôlait la mort plus de dix fois. Je me souviens encore d'une scène particulièrement palpitante, où elle se trouvait suspendue par une corde dans le gouffre d'un volcan. Sur les ordres de son ennemie, reine-vamp jouée par Lorna Gray, la corde était lentement brûlée par les rayons du soleil concentrés au moyen d'une loupe ; cependant que son amoureux galopait à son secours, en battant des hordes de « vilains ».

Les *Périls de Nyoka* soulignaient la pauvreté des moyens mis en œuvre dans les autres « chapter-plays ». La société *Universal* essaya de renouveler le contenu du genre en y introduisant des chansons et même des éléments de comédie. Mais sa tentative se solda par un échec.

Les autres compagnies se tournaient de plus en plus vers la Science-fiction; en 1943, la *Columbia* adapta pour la première fois à l'écran *Batman*, dans une mise en scène de Lambert Hillyer et la *Republic* donna *Masked Marvel* de Spencer Gordon Bennet. En 1944, la société *Universal* produisit *The great northern Mystery* (Taylor et Colins) qui tournait autour de l'invention d'un vire-matière spatial, etc.

LE SERIAL DEPUIS 1945

Au lendemain de la guerre on voit l'*Universal* abandonner définitivement le genre à la *Columbia* et à la *Republic* qui en sortent, chacune, trois ou quatre par année (dont une reprise).



Rocket Man s'élève dans les cieux.

Depuis 1948, la lutte contre le communisme vient à son tour imprégner le genre où l'on peut relever dans les dialogues des expressions de cette espèce « *le peu d'importance de l'individu* », « *libération des peuples soumis de l'espace* », etc. Les sérials d'après-guerre sont réalisés avec des budgets extrêmement limités et contiennent de nombreux morceaux « d'archives ».

Les films à épisodes d'aujourd'hui présentent quelques caractéristiques propres. Tout d'abord, le nombre des épisodes est désormais limité à 12 ou 15, comportant chacun invariablement deux bobines. En second lieu, l'héroïne n'est plus une jeune fille faible, mais souvent une vamp nuisible dans le genre de la Spider-Lady de *Superman*; à l'amour « frais et rose », ces vamps-chefs-de-gangs substituent une sexualité agressive; parfois aussi l'héroïne est un *être pour ainsi dire « asexué », secrétaire* du héros et non point sa fiancée. Il est étonnant que les *Superman* et *Batman* s'intéressent si peu à l'amour ! Enfin, autre caractéristique du sérial moderne, au lieu que les activités du héros servent de base à l'intervention des traitres comme autrefois, aujourd'hui le héros n'est là que pour déjouer les plans pré-existants des « vilains ».

Je citerais à titre d'exemple les sujets de quelques sérials récents. Dans *The Mysterious Mr M.* (L. D. Collins, 1946), un inspecteur du F.B.I. enquête sur la disparition de l'inventeur d'un *sous-marin*. *Brick Bradford* (Bennet et Carr, 1947) vole au secours du savant Tymak, qui pour échapper à un collègue peu scrupuleux s'est réfugié sur la Lune où la reine des « bossus », la belle Khana l'a emprisonné. Puis, grâce à la machine à explorer le temps, il s'en retourne au XVIIIe siècle pour retrouver un papier important pour les travaux de son ami le savant... etc. *Superman* (Bennet et Carr, 1948) est un natif d'une autre planète venu sur terre pour défendre la veuve, l'orphelin et... le Gouvernement des Etats-Unis ! *King of Rocket men*, (Fred C. Brannon, 1949) grâce à son vêtement spatial qui lui permet de se déplacer dans les espaces sidéraux met fin aux activités d'un savant fou qui menace de détruire New-York si un billion de dollars ne lui est remis, etc. *Atom man VS Superman* (Bennet, 1950) est une réédition de *Superman*, avec cette différence que Spider-Lady est remplacée par Atom-man, sinistre bandit qui menace de détruire la ville de Métropolis... *Roar of the Iron Horse* (Bennet et Carr, 1951) est un western, de même que *Son of Geronimo* (Bennet, 1952), etc. Parmi les tous derniers citons *The Secret Code* (Bennet, 1953), histoire d'espionnage fantastique et *Zombies of the Stratrosphere* (Brannon, 1953), où des « zombies » venus d'une autre planète menacent de détruire notre monde.

ETAT ACTUEL DE LA PRODUCTION ET DE L'EXPLOITATION DU GENRE

Les compagnies qui possèdent de bonnes archives, intercalent de vieux films dans leurs sérials. Dès 1936, même pour *Flash Gordon* qui est un des sérials les plus « chers » du

parlant, Stephani dut utiliser des scènes de *The Mummy* de Karl Freund et des bandes d'actualités (notamment des scènes du 6 Février tournées sur la place de la Concorde) pour éviter des dépenses supplémentaires.

D'autre part en vue de se procurer de nouveaux bénéfices, les compagnies prirent l'habitude de préparer avec leurs sérials des programmes en « deux époques » ou même des films « condensés » de 6 à 7 bobines, à l'intention des pays qui ne les absorbaient plus.

C'est ainsi qu'au lendemain de la Libération, le sérial se réintroduisit en France et en Belgique sous la forme de films à deux époques. On a pu voir à Paris depuis 1946, en deux parties : *Le Royaume de Tarzan* (The Lost Jungle, Armand Schaeffer, 1954), *Les Trois Diables Rouges* (*The Red Rider*, Louis Friedlander, 1934), *Jim la Jungle* (de Ford Beebe et Sliff Smith, 1937), *Zorro le Vengeur masqué* (*Son of Zorro*, Bennet et Brannon, 1947, etc. (1).

Quant aux condensés, véritables digests dont la projection dépasse rarement une heure, tout récemment *Superman* (Bennet et Carr, 1948) et *Flash Gordon* (F. Stephani, 1936) ont passé en exclusivité sur les boulevards. En général cette méthode aboutit à quelque chose de chaothique où il est vraiment difficile de suivre le développement de l'histoire. Mais dans certains cas le nouveau montage ne laissait pas deviner l'origine. C'est ainsi que *Tarzan the Fearless* attira des foules compactes au Roxy de New-York (2).

Toujours pour diminuer les dépenses, certaines compagnies, comme la Mascot à ses débuts, prirent l'habitude d'utiliser à partir du dixième épisode des morceaux entiers des épisodes précédents.

Il est très difficile de dire combien coûte la réalisation d'un sérial. D'après certaines sources, ceux que la Columbia distribue en 15 épisodes (30 à 31 bobines) reviendraient environ à cent mille dollars. Il est encore plus difficile d'estimer les gains qu'ils procurent. Aux Etats-Unis le prix le plus fort offert par les cinémas est de 50 dollars par épisode. Mais si l'on tient compte de l'exploitation de ce genre de film à l'étranger, aussi bien sous forme de chapitres hebdomadaires que de films à deux époques ou de « digests » d'une heure, il semble que le bénéfice procuré soit suffisamment alléchant pour en assurer la continuité, à raison de huit à dix films par an.

---

(1) On peut encore citer : **G men contre Dragon noir**, **la Fille de la Jungle**, **le Carnaval de l'Enfer**... etc.

(2) Parfois les producteurs filment pendant le tournage un certain nombre de mètres de pellicule supplémentaire (over footage) qui leur sert ensuite à faire du sérial, deux films distincts de 7 à 8 bobines.



Batman démasque un traître : ce n'est pas le dernier (*Batman and Robin*).

Parmi les grandes compagnies, la *Columbia* fait même un effort de publicité. C'est ainsi que cette dernière fait passer des affichettes d'une page dans les journaux corporatifs, avec des textes souvent réjouissants, tel celui-ci paru dans THE MOTION PICTURE HERALD du 13 juin 1953, à propos de *The Lost Planet* (Bennet, 15 épisodes) : « Le public viendra, semaine par semaine, dans votre salle pour apprendre les secrets de la radio astronomique, du rayon hypnotique, du réacteur de l'espace, de la soucoupe volante, du désintégrateur thermique, du vibrateur sonique, du canon cosmique, etc. » (1).

FAUT-IL BRULER LE SERIAL

Le sérial d'aujourd'hui est mauvais, mais de là aller jusqu'à dire qu'il est pernicieux et nocif, c'est pour le moins commettre une exagération injustifiée. Sadoul rapporte dans son HISTOIRE cette déclaration de Lindsay, un des premiers théoriciens du *cinéma américain* : « *La nation est abrutie bobine après bobine, épisode après épisode. Et le vrai mystère d'un million de dollars est celui-ci : pourquoi les millionnaires qui possèdent un aussi magnifique instrument s'abaissent-ils à de telles sottises et les imposent-ils au peuple* » (2). Et Sadoul de conclure : *! Avec le sérial contrôlé par les magnats de la presse et les milliardaires spécialistes de l'opinion publique, le cinéma commençait consciemment à remplir son rôle d'opium du peuple* » (3).

De bien grands mots, en vérité. Le sérial n'a jamais abruti personne, pas plus que les fascicules de Nick Carter n'ont provoqué aucun abaissement de goût. Le sérial est au cinéma le pendant des œuvres « populaires » en littérature. Allons-nous condamner toute la littérature populaire en bloc ? Je ne comprends pas le dédain parfois agressif qui se manifeste souvent à l'égard des genres dits « mineurs » : policier, aventure, science-fiction, etc.

Certains analystes rejoignent, sur d'autres plans, la position de Sadoul, notamment en ce qui concerne les « comics », aujourd'hui source principale du sérial (4). Mais voir avec eux dans *Superman* la matérialisation du surhomme nitzchéen et je ne sais quoi d'autre encore, n'est-ce pas faire beaucoup de bruit pour rien ? On ne connaît que trop la controverse plus générale, concernant tout le cinéma policier et mystérieux : jamais on n'a pu établir une relation de cause à effet entre le gangster cinématographique et celui de la réalité. A suivre les censeurs il faudrait penser que le cinéma par quelque effet de magie rétroactive, a provoqué au moyen âge le banditisme de grand chemin. Et tournant vers l'avenir l'argumentation des potentats de vertu, il conviendrait de s'attendre à ce que les amateurs de sérial construisent des fusées pour s'envoler dans les espaces sidéraux.

Jadis Alexandre Arnoux disait : « *nous percevons sur l'écran ce que nous avons déjà dans les yeux.* » Au lieu d'incriminer le sérial, on ferait peut-être mieux de se pencher sérieusement sur les causes profondes de la délinquance juvénile.

Non, je ne crois pas à une influence pernicieuse du sérial. Il contient au contraire un élément moralisateur, souvent d'ailleurs désuet et simpliste. Il ne pousse nullement son public à commettre des crimes ou à croire aux surpermen : les enfants guérissent bien vite du surnaturel que les contes de fées étalent avec complaisance !

Le sérial est, *au surplus, à certains égards, fort louable. Dans le bon film à épisode,* comme dans le bon western ou le bon cinéma d'aventure, on trouve souvent un éloge de l'énergie qui exalte l'imagination et proclame finalement la confiance en l'homme.

N'oublions pas aussi que le sérial a été fort longtemps (et est resté souvent) un genre qui aide à donner aux jeunes le goût et l'amour du bon cinéma. Une lecture des documents recueillis et publiés par J. P. Mayer (5) est à cet égard du plus haut intérêt. Des lettres réunies dans son ouvrage, il ressort tout d'abord que les enfants qui n'ont connu le *ciné que par les* « grandes » œuvres ont mis fort longtemps à s'y intéresser. Il en ressort également que ceux qui ont commencé par le sérial sont vite devenus des amateurs du nouvel art. Sur 60 réponses reçues de personnes gées de 19 à 40 ans (en 1945), plus de 25 révèlent vers les 10-13 ans elles étaient des passionnées du sérial. Je ne puis m'empêcher de citer une de ces réponses : « Je suis sûr que le sujet de ces sérials (malgré leur invraisemblance) est largement respon-

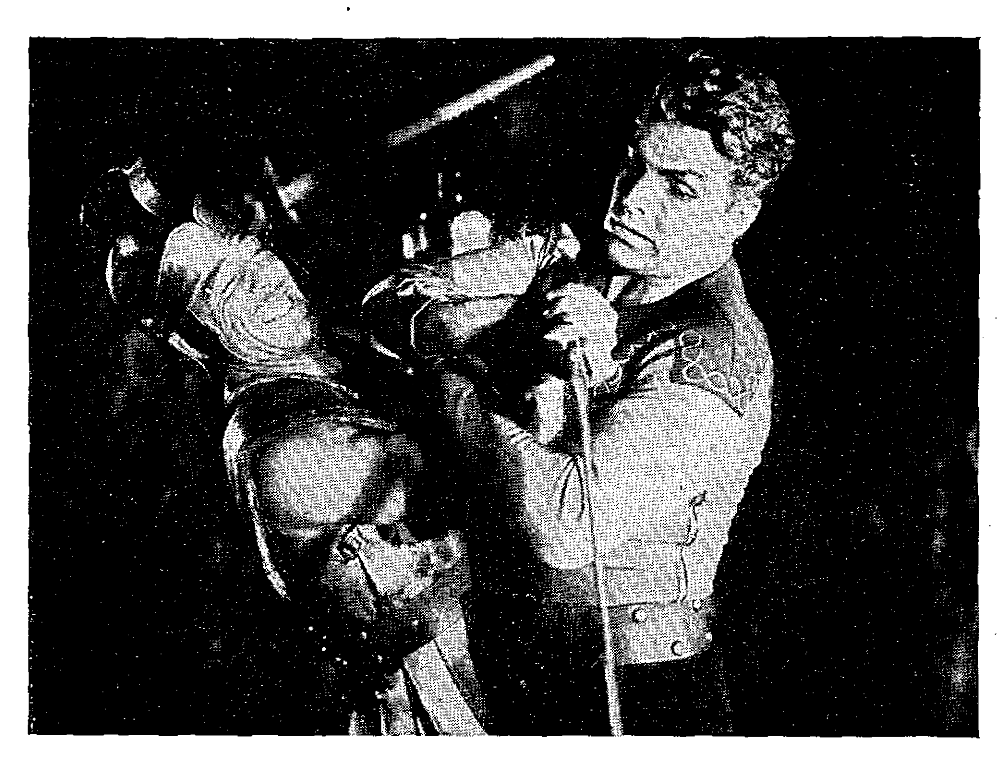
(1) Le grand producteur de sérial contemporain est Sam Katzman, qui est connu pour produire de « mauvais films » à très bon marché sans jamais perdre un seul soul Il fait généralement équipe avec S.G. Bennet.

(2) Sadoul, **Histoire du Cinéma**, Tome III, vol. 1, p. 335.

(3) Ibid.

(4) *Voir par exemple* : Psychopathologie des Comics (G. Legman), **Temps Modernes** (mai 1949).

(5) **British Cinemas and their Audiences** (Sociological Study), London 1948.



En l'an Deux Mille, malgré le fusil atomique, on continue à se battre à l'épée de bois (*Flash Gordon*).

sable de mon actuel état de « mordu » du cinéma » (1). Cet argument à lui seul justifie le genre !

CONCLUSIONS

Cette incursion dans le domaine de l'histoire du sérial ressemble étrangement à une promenade dans un cimetière, car si le film à épisode n'est pas encore tout à fait mort, du moins sa grande époque est bel et bien enterrée. Le chapter-play d'aujourd'hui est franchement mauvais ; au surplus, il ne risque pas de prendre un nouveau départ avec son exploitation limitée et les petits budgets qu'on lui consacre. Il ne s'adresse plus qu'aux petits enfants et à un public peu évolué ou même illettré. A propos de *Batman and Robin*, un exploitant de Flomaton (U.S.A.) écrivait pertinemment au directeur de la MOTION PICTURE HERALD, le 26 novembre 1949 : « Je me demande s'il y aura jamais un sérial vraiment destiné aux adultes ? »

Si les images des *Fantômas* et des *Mystères* pouvaient inspirer une certaine exaltation, nous en sommes bien loin avec les décors en carton-pâte des plus récents sérials. Le genre se répète, sans pouvoir redonner vie aux chefs-d'œuvre de jadis ; il pousse jusqu'à l'absurde les ficelles que les premiers maîtres utilisaient. Il est arrivé au sérial ce qui arrive à tous les autres genres cinématographiques : à mesure qu'on a prétendu lui imposer des lois strictes, des canevas invariables, des situations toujours les mêmes et mille et une autre constantes, toute poésie en a disparu pour laisser la place à de pauvres squelettes desséchés ne comportant même pas un lambeau de chair.

Le film à épisodes d'aujourd'hui réduit le sentiment de l'aventure aux dimensions de quelques coups de poings revenant régulièrement toutes les deux bobines. Remplacer le cheval du western par l'avion ou même la fusée interplanétaire ne change rien à rien. Ce que nous aimions dans le sérial ancien comme dans le roman d'aventure, c'était une certaine fantaisie étourdissante de leurs protagonistes, véritables enfants du siècle. Le genre a fini par

(1) British Cinemas and their Audiences (Sociological Study), London 1948, pp. 59-60.

réduire les prodigieux héros de notre jeunesse à des noms abstraits couvrant une seule et même silhouette, celle de l'imbécile musclé. Jésus rencontrant le démon s'entendait dire : « *Mon nom est légion parce que nous sommes plusieurs.* » Le héros de n'importe quel sérial, renversant ce propos pourrait aisément répondre « *Quoique légion, nous nous appelons tous Superman* ».

Les scénaristes et réalisateurs du genre me font pitié : ils n'ont plus aucune imagination et se contentent de suivre les vieilles routines. Les habitants de la planète Mongo *(Flash Gordon) s'habillent à la chinoise, à la romaine*, à l'égyptienne et à l'arabe ; malgré leurs fusils atomiques, ils préfèrent se battre à l'épée de bois ; les lions des arènes néroniennes se trouvent remplacés par des hommes-singes. Superman n'est qu'un pauvre petit reporter obéissant et conformiste, Zorro un quelconque cow-boy et les agents de police des anges sans ailes...

Il est absolument inutile de discuter de la mise en scène et de l'esthétique du sérial contemporain : il n'y en a pas. Les auteurs se contentent d'appliquer le canevas de construction dont nous avons parlé dans un précédent article, sans aucun effort.

Le film à épisodes est-il vraiment mort ?

Certes le sérial tel qu'il est encore produit par de rares firmes américaines est condamné à plus ou moins brève échéance. Né essentiellement des limites horaires du spectacle cinématographique, il apparaît aujourd'hui, alors que les films dépassent *90 minutes, comme* une formule vétuste. D'ailleurs, nécessitant un changement périodique de programmes ils ne pourrait être exploité que dans certaines petites salles de quartier ou de province.

Mais *la* mort du *sérial s'accompagne de sa renaissance* dans le cadre de la Radiodiffusion et de la Télévision, où le temps des émissions s'accommode fort bien des méthodes feuilletonesques. Les programmes américains, anglais et, sur une plus petite échelle français en produisent. Le feuilleton radiophonique ou de télévision adapte aussi bien des romans d'aventure que des œuvres dramatiques (1).

Au cinéma même, on ne peut dire que le genre est voué à une mort définitive et complète. Une nouvelle conception du sérial tend à se développer avec les films à époque. Les nouvelles limites horaires du spectacle cinématographique sont-elles *plus valables que celles de jadis* ? Sont-elles suffisantes pour permettre aux auteurs de s'exprimer entièrement ? Que resterait-il de l'admirable densité romanesque de *Pierre le Grand*, de *La Terra Tremma* ou des *Enfants du Paradis* si les distributeurs s'avisaient de les réduire à moins de quatre-vingt-dix minutes ?

Il y a des œuvres qui s'épanouissent d'autant mieux qu'elles s'allongent, s'enflent et se couvrent d'excroissances. Pour ma part j'aimerais les films longs et même comportant des longueurs, des détours, pourvu que ces longueurs, ces détours accrochent; des films dans lesquels une foule de personnages principaux ou secondaires grouillent à chaque instant, pourvu que ces personnages vivent, existent.

Les films à plusieurs époques permettent à de telles œuvres d'atteindre l'écran. Et je tiens que ces films, qu'ils soient d'aventure ou non, *sont la véritable réincarnation*, sous des apparences nouvelles et à l'échelle d'un cinéma soixantenaire, des meilleurs sérials de jadis...

Fereydoun HOVEYDA.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Outre les « histoires » du cinéma, les périodiques suivants ont été consultés : *Motion Picture Herald* (depuis 1946), *Kinematograph Weekly* (depuis 1947), *Ciné-Miroir* (1926 et 1927), *Cinemagazine* (1928-1929), les fascicules de listes de films du *Library of Congress* (U.S.A.) depuis 1945 (ainsi que les deux volumes précédemment parus). Divers ouvrages qui ne sont pas spécialement consacrés au cinéma sont cités au cours de l'étude. Les articles récents suivants ont également été utilisés :

« L'EPOCO D'ORO DEL SERIAL » *Cinema* 15 avril 1951 (Chiti et Quargnolo) ; « SERIALS WITH SOUND » *Films in Review* juin-juillet 1953 (W. K. Everson) ; « VITA MOVIMENTATA DEI SERIALS » *Cinema* 15 février 1954 (Ch. Ford) ; « BREVE STORIA DEL SERIAL » *Bianco e Nero* juillet 1954 (Chiti et Quargnolo) ; « THE SERIAL LOVERS » *Films in Review* août-septembre 1955 (E. Connor).

(1) Ainsi la B.B.C. a mis en « sérial » l'année dernière : « **The mill on the floss** » de George Elliot, « **The man of the property** », premier tome de « **Forsythe Saga** » de John Glasworthy... etc. *J'ai récemment* vu des séries américaines spécialement réalisées pour la Télévision : **Captain Gallant** de Jean Yarbrough, **Waterfront** de John Brahm, etc. J'espère pouvoir revenir un jour sur la question de l'utilisation du sérial dans les films de télévision.

CANNES 1956

par Fred Carson, Jacques Doniol-Valcroze, Fereydoun Hoveyda et Louis Marcorelles

Il n'y a guère de leçon à tirer de ce IX[e] Festival de Cannes. D'une envahissante masse de films il n'y a comme d'habitude à retenir qu'une dizaine d'œuvres intéressantes où s'illustrent principalement la Hongrie, l'Inde, la Suède... et la France qui se taille la part du lion dans les récompenses. Il eut peut-être pourtant suffi que les Etats-Unis, à la place de l'*Homme au complet gris* délèguent l'*Homme au bras d'or*...

Ce compte rendu n'a pas la prétention d'être exhaustif. Loin de là. N'y sont brièvement évoqués que les films qui nous ont paru les plus importants. (En ce qui concerne *La Mère* de Donskoi, on en trouvera une critique dans notre rubrique « Les Films », page 46. Pour *Le Mystère Picasso,* voir l'article d'André Bazin page 25. Rappelons enfin que nous avons publié le palmarès du festival dans notre précédent numéro).

L'HOMME QUI EN SAVAIT TROP

The man who knew too much constitue à mon sens la réalisation la plus « *parfaite* » présentée au Festival. L'accusation de platitude et de « superficialité » lancée contre les images marocaines du début ne tient pas : Hitchcock nous montre le Maroc à travers les yeux d'un couple de touristes américains, tout comme dans le *Fleuve,* Renoir décrivait la vision indienne d'une petite adolescente d'outre-manche. Plus étonnante est l'attitude de ceux qui hochent la tête d'un air entendu pour dire : il n'y a rien dans ce film, et puis c'est invraisemblable. Allons donc, à ce compte on pourrait condamner tout le cinéma policier. Et pourquoi vouloir ramener le cinéma tout entier au niveau des de Sica et autres néo-réalistes ? Quant au contenu et à la signification de ce « suspense », ils sont évidents. Ici, comme dans d'autres films d'Hitchcock, un enfant déclenche et résoud le drame ; le couple de « bourgeois » américains se promène en Afrique du Nord, parfaitement satisfait, comptant ses achats (le plus immoralement et le plus cyniquement) en termes de... malades (le mari étant docteur) ! Il se trouve soudain rappelé à des sentiments plus humains à la suite de l'enlèvement du fils. A partir de ce moment les deux américains sont en plein désarroi : ils sont prêts à laisser un assassinat s'accomplir pourvu que l'enfant soit rendu. Mais pendant que se déroule un concert à l'Albert Hall, alors que les cymbales vont retentir (et retentissent) ils retrouvent le sens de la dignité et de la solidarité humaines : ils empêchent l'assassinat. D'où l'extrême importance des cymbales dans ce film. Comme on discutait de savoir où et comment Hitchcock était apparu dans *The man who knew too much,* quelqu'un s'écria par manière de boutade : « *Hitchcock c'était les cymbales.* » Il n'aurait su mieux dire.

Il y a dans ce nouveau suspense d'extraordinaires morceaux qui devraient combler les « réalistes » : le père annonçant la disparition de l'enfant, les fidèles dans une église anglicane, l'évocation des milieux diplomatiques dans une ambassade moderne, etc... Remake d'un film qu'Hitchcock avait déjà tourné en 1934 *L'Homme qui en savait trop* ne comporte pas une seule faille dans la construction du scénario et la mise en scène. Je lui préfère pourtant, et peut-être à cause même de sa « perfection », *Harry* ou *Fenêtre sur cour...* — F.H.

SOURIRES D'UNE NUIT D'ETE

Sourires d'une nuit d'été fut objectivement le meilleur film présenté à Cannes, c'est-à-dire le plus complet, le plus intelligent et en même temps le plus divertissant à voir. Nous consacrerons bientôt une part importante d'un de nos numéros à Ingmar Bergman, trop mal connu en France, et dont la Cinémathèque vient de montrer six films captivants. Ce n'est donc pas le lieu de dire ici en détail la permanence du style et des thèmes chez cet auteur de film qui a quelque chose à dire et sait comment le dire. *Sourires d'une nuit d'été* qu'on jurerait adapté d'une excellente comédie rose et noire où il y aurait tout à la fois de Marivaux, de Strindberg et d'Anouilh est en réalité tout entier écrit par Bergman. Quatre couples s'y affrontent en un jeu délicat et cruel qui s'épanouit durant une de ces fameuses nuits d'été où tout devient possible et la folie raison. Poésie et érotisme, hu-



Sourires d'une nuit d'été de Ingmar Bergman.

mour et mélancolie, grâce des images, admirable direction des acteurs, tout concourt à faire de *Sourires d'une nuit d'été*, sorte de *Règle du jeu* suédoise, une manière de chef-d'œuvre. Ces acteurs il serait injuste de ne pas les citer car ils méritaient tous les grands prix d'interprétation. Ce sont : Ulla Jacobson, Eva Dahlbeck, Harriet Anderson, Margit Carlquist, Gunnar Björnstrand, Jarl Kulle, Ake Fridell et Bjorn Bjelvenstam. — J.D.-V.

SI LES OISEAUX SAVAIENT...

Un film moderne japonais, et surtout signé Akira Kurosawa traitant en outre du problème de l'angoisse atomique, est en principe intéressant. Nous fûmes pourtant amèrement déçus, aussi bien par la confusion morale des intentions du réalisateur, qui a le tort de trop poser le problème dans l'abstrait, que par le manque de rigueur de la direction d'acteurs, et de la mise en scène en général. Toshiro Mifune, l'acteur le plus occupé du cinéma japonais (quelque chose entre Fernandel et Pierre Fresnay chez nous), l'ex-bandit de *Rashomon*, joue dans un style outrancier un personnage de gros industriel obsédé par la destruction atomique, qui veut fuir dans un pays où les bombes ne l'atteindront pas. Kurosawa a été écrasé par un scénario trop exceptionnel, qui aurait pour le moins exigé la ferveur morale d'un Rossellini dans *Europe 51*. Kurosawa est peut-être un observateur enjoué, à coup sûr pas un moraliste. — L.M.

LE CHRIST EN BRONZE

Au Japon du XVII[e] siècle, en pleine persécution de chrétiens, un prêtre portuguais renie sa foi et donne les siens ; il tombe amoureux d'une fille de joie qui le traite de (et en) chien. Pour mieux faire reconnaître et condamner les chrétiens, il fait exécuter par un artiste un christ de bronze tellement émouvant que les fidèles au lieu de le piétiner l'embrassent ; dès lors les bûchers sont abondamment alimentés. La fille de joie attristée par tant de bassesse préfère périr avec les chrétiens. Là-dessus se greffe une histoire d'amour secondaire et un récit de vengeance. De plus apparaît régulièrement un peintre qui ne veut pas rater une seule scène de torture et qui tout en élaborant des esquisses s'écrie : *« ah, si à la place du prêtre, il y avait une belle jeune fille nue et échevelée... »* Pour donner un sens sublime à tout cela on fait prononcer aux dernières images la phrase suivante par le défroqué : « *Judas est partout et toujours* ». Je ne sais pas s'il se trouvera au monde une seule personne pour se laisser émouvoir par un tel scénario. En tout cas, c'est le film sado-masochiste le plus poussé que j'aie vu à ce jour. En ce qui concerne la réalisation de Minoru Shibaya, rien d'extraordinaire. Ah, j'oubliais : les Japonais du XVII[e] siècle ayant l'habitude de s'asseoir par terre, l'appareil est le plus souvent posé à même le sol, d'où une nette impression de « style » japonais qui plaira sans doute à beaucoup, d'autant plus que les longueurs ne manquent guère ici. — F.C.

L'OMBRE

La Pologne nous a offert le film à la fois le plus incompréhensible et pourtant un des plus remarquablement mis en scène du Festival. *L'ombre* de Jerzy Kawalerowicz : enquête policière à tiroirs où il s'agit de dé-

masquer un homme sans visage qui vient de se jeter d'un train en marche. Dès le générique, nous sommes immédiatement dans l'action, dans le style des meilleurs suspenses américains. On pense beaucoup à Fritz Lang, pour le goût des atmosphères claustrées genre *Docteur Mabuse* ou *Le Maudit*. Kawalerowicz donne constamment à son film cette épaisseur visuelle qui charge les moindres gestes et regards d'une signification très hitchcockienne. On regrette seulement de n'avoir pas compris parfaitement le scénario. — L.M.

OTHELLO

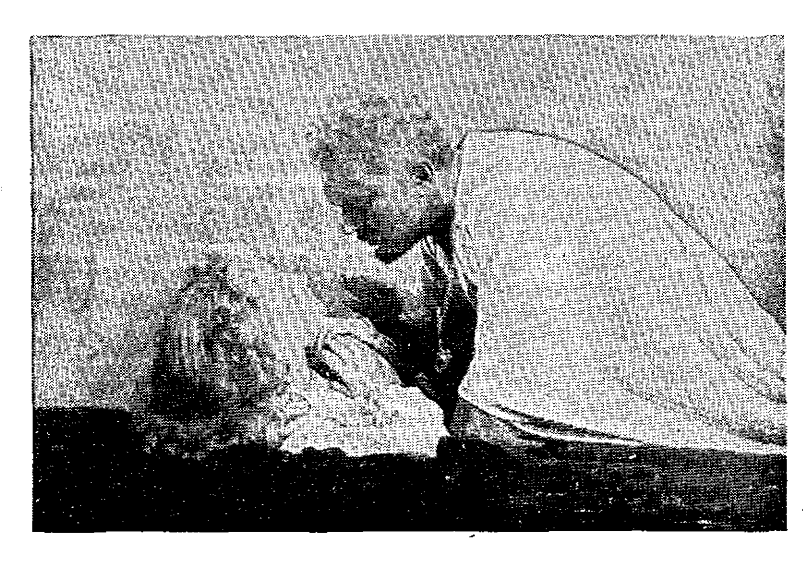
Le film de Serge Youtkevitch fut dès le début du festival un des favoris du jury et le resta jusqu'à la fin. Je dis par ailleurs le bien que je pense de *Scander-Beg*. Je n'en suis que plus à l'aise pour avouer qu'*Othello*, en dépit de l'énorme effort qu'il représente laisse insatisfait le spectateur impartial. Certes, c'est le type même de l'entreprise où rien n'a été laissé au hasard : conception générale du récit et de la mise en scène, décors, costumes, musique, style de l'interprétation, tout a été intelligemment et soigneusement élaboré. Deux dangers pourtant planent sur la réalisation : l'académisme et l'esthétisme D'où une certaine froideur d'ensemble qui sied mal à l'aspect passionné de l'œuvre de Shakespeare. Les passages qui s'orientent franchement vers le lyrisme (par exemple les scènes durant le générique) ou le haut style plastique (l'arrivée d'Othello à Chypre, l'intérieur de la galère, la scène des filets) sont les meilleurs. Bref on peut dire que le film est supérieur quand il rappelle Welles plutôt qu'Olivier. D'autres plus savants que moi diront le bon et le mauvais que doit cet *Othello* aux théories théâtrales de Stanislavsky et à certaines traditions soviétiques de jeu, de décors et de costumes que l'on retrouve dans le ballet et le théâtre. Tel quel, interprété avec une noblesse intelligente par Bondartchouk, l'*Othello* de Youtkevitch est tout de même un beau film, grave et convaincu. Cette objective constatation n'en rend que plus étonnant, le fait qu'il émeuve peu le spectateur occidental. — J.D.-V.

LES AMOUREUX

Si la chronique sociale, dans *Gli innamorati* de Mauro Bolognari (32 ans) ne dépasse guère le niveau des hebdos féminins, l'observation des caractères et la peinture des sentiments sont constamment justes, un peu dans la veine des films de Castellani. Bolognoni ne pose pas de problèmes, il observe simplement avec amour les mille complications cocasses de l'existence. Il nous propose une sorte de tableau d'époque d'un groupe de jeunes gens dans un quartier pauvre de Rome. Aucun misérabilisme, aucune sensiblerie inutile : la fraîcheur, la spontanéité, et les contradictions de la jeunesse. Le film, en fin de compte, est, je crois, supérieur non seulement à *Dimanche d'août* d'Emmer, mais aussi aux *Vitelloni*. Gentillesse n'est pas nécessairement synonyme de gâtisme et d'hypocrisie. *Gli innamorati* a été pratiquement ignoré à Cannes. — L.M.

LE TOIT

Il tetto est un bon de Sica, éclairé par l'extrême sensibilité de sa jeune interprète Gabriella Pallotta. Une fois de plus de Sica



Othello de Serge Youtkevitch.

met les spectateurs dans sa poche, par un habile dosage d'émotion et d'humour. On ne peut récuser un sujet aussi pathétique que celui de ce jeune ménage sans toît, s'acharnant à bâtir en fraude la place au soleil qu'une société cruelle lui refuse. De Sica nous émeut aux larmes : mais a-t-il été réellement au fond du problème ?

Il y a dans toute son œuvre un certain dandysme social, un sentimentalisme chaplinesque doublé d'une élégance morale très latine, qui ne permettent pas de croire absolument non à la sincérité mais à la vérité profonde de ses films.

De Sica est avant tout un très grand acteur, et directeur d'acteurs, au service d'un certain schématisme social de son scénariste Zavattini. Et on sent trop, tout du long de *Il tetto* cette dualité entre l'accumulation zavatinienne de dizaines de « faits insignifiants » et le goût de Sica pour deux ou trois « scènes à faire » (par exemple les toutes dernières images, admirablement dirigées). Un grand metteur en scène doit être l'auteur complet de ses films, ou du moins ne pas accorder aux conceptions particulières de son scénariste, même s'il s'appelle Zavattini, l'importance que lui donne de Sica. Inévitablement on procrée des bâtards. — L.M.

LE MEDECIN MALGRE LUI

J'aime une certaine bonne humeur que dégage ce *Médecin malgré lui* arabe, adapté de Molière qui lui-même s'était inspiré d'un vieux conte persan. Il se rattache à la plus pure tradition du théâtre comique arabe ; Goha, joué par Mohamed El Tabei, rappelle le personnage si populaire de Kechkech Beik inventé par l'inoubliable comédien égyptien Naguib El Rihany, sorte de Charlot du monde arabe. Et les divertissements introduits dans le film, s'ils font penser à certaines pièces de Molière, n'en relèvent pas moins d'une origine orientale bien établie depuis les Mille et une nuits. Seul le personnage du « baladin », meneur de jeu, bien qu'inspiré directement des fables arabes, semble plutôt occidental : un magicien oriental, par exemple, au lieu de tirer les rideaux, nous aurait conduit au cœur de l'intrigue grâce au plateau de sable ou au miroir magique. Ce qui m'amène à formuler quelques réserves sur l'entreprise : la réduction d'un personnage aussi légendaire et mythique que Goha aux simples dimensions d'un Sganarelle choquera légitimement beaucoup de gens. Pourquoi l'avoir introduit dans ce scénario sans remanier Molière quant au fond ? Les « divertissements », malgré leur qualité, malgré des trucages soignés, coupent trop longuement une action déjà bien mince et finissent par détruire le rythme du film. Ceci dit, la mise en scène et l'adaptation de Henry Jacques dénotent un souci constant de rester dans le monde arabe et une volonté de recréer ou de conserver une certaine tradition orientale. Si la couleur et la photo sont bonnes, j'aime moins les costumes dont l'absence d'unité nuit au cachet arabe d'autre part souligné. Certains décors ne sont pas assez chargés pour mon goût (évidemment oriental). Autre



Le Toit de Vittorio de Sica.



Un Petit Carrousel de fête de Zoltan Fabri.

reproche : les sous-titres français en essayant de se rapprocher davantage de Molière ne restituent pas l'intégralité du dialogue fort savoureux. Ces réserves faites, le film dégage une certaine bonne humeur, de la fraîcheur et laisse augurer d'un cinéma marocain plein d'avenir. — F.H.

UN PETIT CARROUSEL DE FETE

Zoltan Fabri a su habilement rattacher l'histoire d'amour traditionnelle, celle du mariage contrarié de deux jeunes gens, à un problème social précis, celui de l'établissement des coopératives agricoles. Les impératifs familiaux qui s'opposent à l'union de Marika et de Maté ne sont plus le fruit de vieilles luttes ancestrales, mais, chose rarement montrée à l'écran, de solides préjugés paysans, d'après lesquels on doit se marier avant tout « pour la famille », pour agrandir le domaine. Si ce sujet a priori ne nous transporte pas d'enthousiasme il est présenté par Fabri avec une économie de moyens, une justesse dans le choix des épisodes et la direction des acteurs, qui renvoient aux vieilles lunes tous les films paysans que nous connaissons, le *Toni* de Jean Renoir excepté.

Sur cet arrière-plan social particulièrement réussi, Zoltan Fabri a réalisé une des plus bouleversantes histoires d'amour que nous ayons vues depuis *Solitude* et *Ceux de la zone*. Marika et Maté se sont découvert leur amour réciproque à la fête dominicale, sur les balançoires et le petit carrousel. Vers la fin du film, ils affirmeront définitivement leur amour contre la famille et les préjugés, au cours d'une czardas endiablée à une noce villageoise. Nous avons vu des dizaines de fois pareilles séquences : si Fabri nous touche si profondément, c'est par l'intensité d'émotion dont il charge chacun de ses plans, surtout les gros plans de la jeune Mari Torocsik, et la rigueur d'un montage analytique implacable et qui n'est d'ailleurs jamais un montage *a posteriori*, mise en forme d'images collectées au petit bonheur, mais une sorte de point d'orgue à partir de thèmes et d'images choisis avec un sens rare de l'efficacité visuelle.

Le film souffre dans une certaine mesure de la trop grande perfection des deux passages précités, purs moments d'extase lyrique, de poésie absolue, où rien ne se passe et où tout est dit presque sans mots (avec notamment une utilisation exceptionnellement neuve de la musique, intégrée au montage). Mais il reste tout du long l'admirable visage de Mari Torocsik, ses cris de joie et de douleur, le pathétique souriant d'une jeunesse toujours inquiète à s'installer dans le monde des aînés. — L.M.

LA FILLE EN NOIR

Michel Cacoyannis a *certainement* l'étoffe d'un grand réalisateur. Aucun de ses films ne laisse indifférent. Déjà *Le Réveil du Dimanche* avait attiré l'attention. Mais à cette *Fille en noir*, je préfère *Stella* dont le rythme était plus marqué. Ici des longueurs viennent gâcher le plaisir qu'on prend à regarder certaines séquences. Le film est très *inégal*. Le *drame* met du temps à se nouer. Si la description d'un petit port dans une île grecque est brossée avec beaucoup de talent et un sens étonnant de l'atmosphère, les discussions entre les deux amis, le comportement du frère, la naissance de l'amour entre la fille en noir et l'écrivain raté n'emportent pas toujours l'adhésion. Parfois même des scènes d'un goût douteux se glissent dans le film, je pense par exemple à cette séquence où le jeune écrivain fait des pitreries pour essayer d'amuser la jeune fille si triste... Il y avait là un sujet pour un film de 45 minutes tout au plus. Or Cacoyannis en a fait une bande d'une heure quarante. Pourtant, à plusieurs reprises, il arrive à émouvoir. L'ouvrage reste dans l'ensemble attachant et est empreint d'un style personnel qui ne peut laisser indifférent. La fin m'a paru très belle : les personnages, subissant le drame qui secoue tout le port, guérissent de leur adolescence attardée. — F.C.

TOGETHER

L'Angleterre aurait connu un véritable Waterloo cannois, sans le très beau moyen métrage (50 minutes) de Lorenza Mazetti et Lindsay Anderson *Together*. On peut reprocher au film un certain anachronisme formel, ce montage réminiscent des recherches de l'école anglaise de John Grierson, où les cadences visuelles, longues-brèves semblent devenir des fins en soi. Et l'on discerne une rupture de ton entre le raffinement formel, voire la préciosité de ce montage, et la nudité du thème narratif.

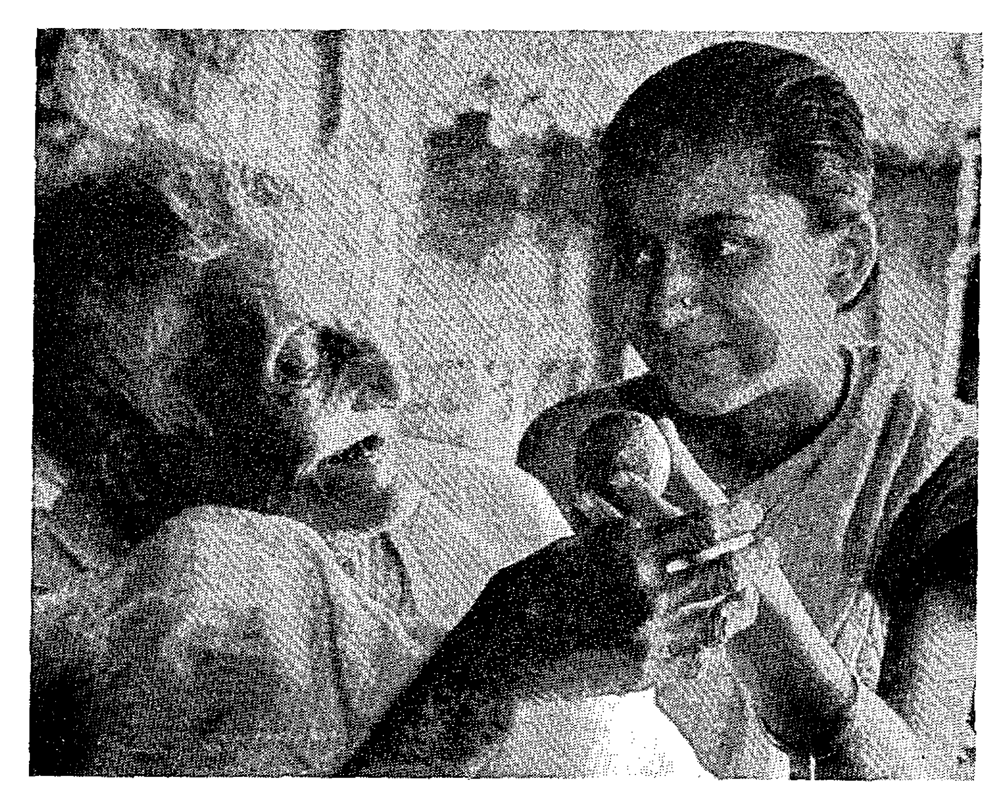
Lorenza Mazetti, à qui l'on doit déjà deux courts métrages d'après Kafka, est visiblement obsédée par le thème de la solitude irrémédiable des êtres, leur impossibilité de communiquer avec la société. Poussant à l'extrême cette situation qui la hante, elle a choisi de la personnifier à travers deux jeunes ouvriers dockers, tous deux sourds-muets, de l'East End de Londres. Vouloir juger ce film à l'aune du réalisme strict, comme l'ont fait certains, est méconnaître son caractère profond, avant *tout non* réaliste, poétique.

Pour Miss Mazetti ces deux êtres ne sauraient être heureux. Leur travail, leurs pérégrinations diverses, les entraînent dans les quartiers les plus populaires, à la fois les plus tristes et les plus chargés d'une tendresse secrète, de l'immense Londres. Le Londres des terrains vagues, des ruines, des pubs, des chambres miteuses. Un Londres qui nous est soudain jeté au visage comme nous ne l'avions jamais rencontré au cinéma. Les gosses eux-mêmes sont cruels, raillent la misère de nos deux solitaires, un peu comme dans *Los Olvidados*.

Together est un film strident, hypertendu, très féminin par sa façon d'idéaliser à outrance une situation donnée. La révolte de ce film, nous semble-t-il, est bien la même que celle d'un Ray ou d'un Rossellini, c'est-



Together de Lorenza Mazetti.



Pather Panchali de Satyajit Ray

à-dire, refus de la laideur du monde. Et cette fois c'est une femme qui nous le dit. — L.M.

PATHER PANCHALI

Dès les premières images nous sommes plongés dans une luxuriance toute orientale, en pleine nature, parmi des gens misérables, avec un mysticisme panthéiste envahissant tous les actes de la vie quotidienne. Nous pensons à la fois à *Louisiana Story* (même goût de la contemplation béate), au *Fleuve* (même acceptation passive des contradictions de l'existence), mais plus encore à une sorte de *Route au tabac* authentique, dépourvue de tout faux symbolisme, enracinée non dans le plancher de Broadway ou Hollywood, mais dans la terre indienne.

Respect de la vie sous toutes ses formes, amour du quotidien, des mille petits détails qui illuminent des existences sans relief. Peinture des générations successives, de la vieille grand-mère toute ridée qui ira mourir seule dans la forêt, au petit garçon sauvage toujours perdu dans la nature. Adaptant un roman indien populaire, Satyajit Ray, le metteur en scène, ignore toute ligne précise dans le scénario comme dans la peinture des sentiments. Il nous environne, nous écrase littéralement, d'une ambiance orientale où nous avons parfois de la peine à démêler le cliché de l'original.

Proclamant ouvertement ses admirations envers Eisenstein, Renoir, de Sica, Flaherty, Satyajit Ray enrobe cette passivité mystique toute orientale d'un raffinement formel très occidental (le tournage du film s'est échelonné sur quatre ans et demi). Et on éprouve finalement quelque doute quant à l'authenticité profonde d'une telle œuvre, à cause du coefficient d'exotisme qu'il nous est difficile d'apprécier à sa juste valeur dans l'établissement de notre jugement esthétique, un peu comme pour le cinéma japonais. — L.M.

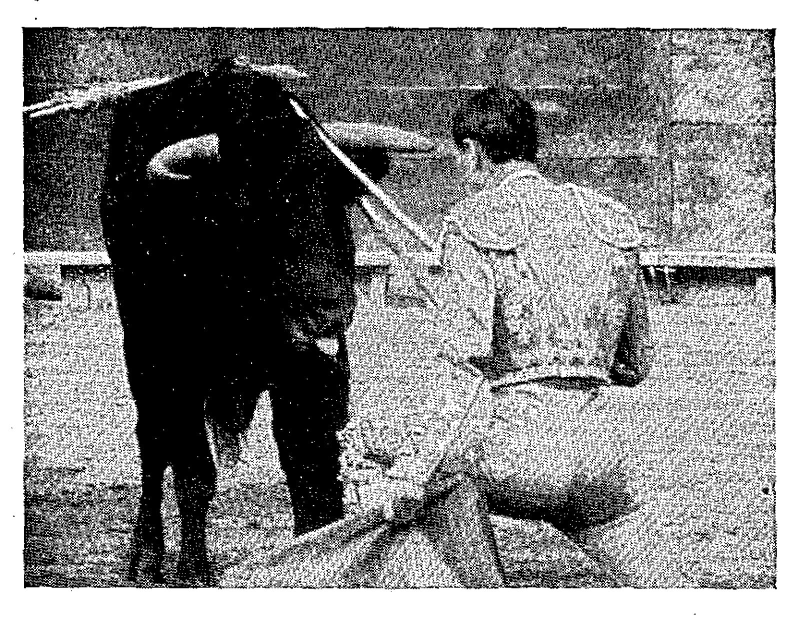
L'AFFAIRE PROTAR

Malgré une réalisation assez plate de Haralambie Boros, l'histoire m'a parue intéressante. Elle est basée sur une pièce écrite par Mihail Sebastian qui exalte l'esprit d'aventure avec un accent individualiste nettement marqué. Un professeur d'histoire surnommé Alexandre-le-petit s'explique dans un article sur les erreurs qu'il attribue à son homonyme Alexandre le Grand. Mais une erreur de typographie ayant fait paraître Protar au lieu de Prophtasia, un financier

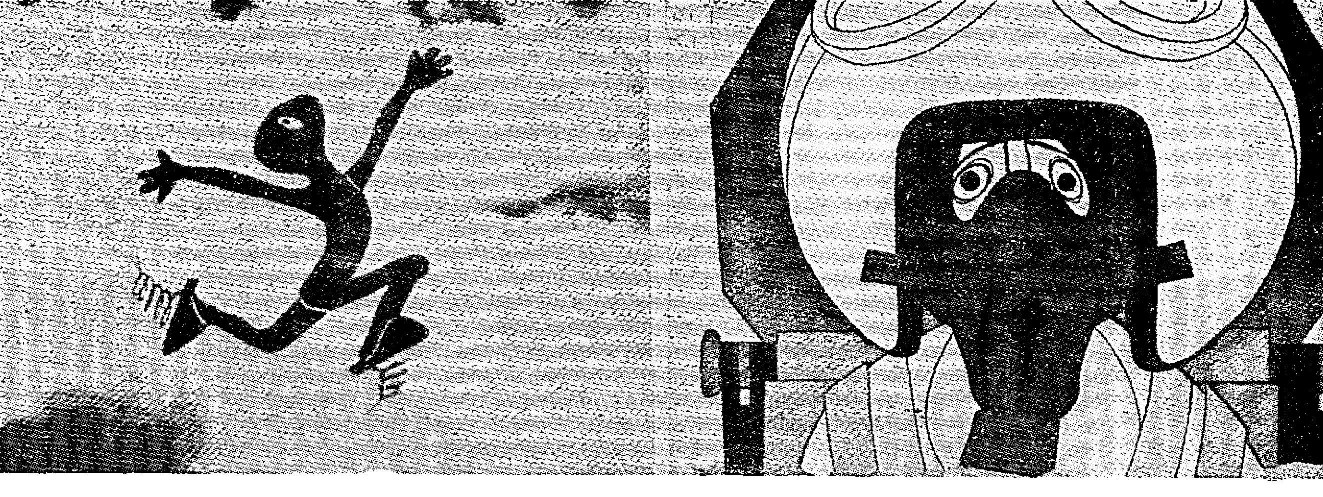
puissant et peu scrupuleux, qui a justement choisi ce mot pour désigner le grand coup qu'il prépare, se sent découvert. Il s'inquiète, il a peur, il veut écraser le professeur... Mais la solution terrestre du problème se réalise grâce aux efforts d'une étudiante, amoureuse des deux Alexandre. Cette solution c'est l'aventure et l'amour, ou plutôt, l'aventure dans l'amour. La jeune fille manœuvre l'homme d'affaires qui accepte de financer la réalisation du rêve d'enfance du professeur : suivre les traces d'Alexandre le Grand depuis la Grèce jusqu'en Perse. Le bonheur est dans la réalisation des rêves d'enfance : peu importe qu'il s'agisse d'un financier ou d'un professeur, de plans légitimes ou répréhensibles ! Ou comme dirait Sartre l'homme n'existe que dans la mesure où *il réalise ses projets*. En tout cas il y a là, sous le couvert d'un récit plus ou moins policier, un son de cloche assez nouveau. — F.C.

LA SANGSUE

Avec *La Sangsue*, le jeune réalisateur égyptien Salah Abou-Seif confirme pleinement ses talents révélés il y a trois ans par *El Walch* (*Le monstre*). L'histoire de cette riche veuve qui nourrit son jeune locataire de pigeons rôtis pour en tirer le maximum de plaisirs n'est pas une vue de l'esprit et dans le contexte où Abou-Seif l'a placée, paraît parfaitement plausible. Elle est racontée avec beaucoup de verve et d'humour. Abou-Seif possède un style personnel et a assimilé toutes les influences européennes et américaines. Au surplus, contrairement à beaucoup de ses compatriotes il sait diriger ses acteurs. Ainsi Tahia Carioca qui n'attirait jadis l'attention que par ses formes généreuses et par son expertise dans la danse du ventre, se révèle ici sous l'aspect d'une véritable comédienne. Mais l'acteur qui a le plus retenu mon attention est certainement Abdel Wares Asser dans le rôle de l'ex-amant devenu contremaître de l'huilerie de la veuve. Avili, réduit au rôle d'un domestique, il aime encore cette femme qui l'a conduit à un si triste état. Voyant comment le jeune étudiant est entraîné sur la pente, il prend conscience de sa déchéance et essaie de le sauver. Mais tous ses efforts se heurtent à la volonté de la veuve. Dès lors il ne lui reste qu'un moyen : tuer la femme qu'il aime pour se sauver et sauver l'étudiant. La séquence finale où le contremaître se déchaîne est un des moments les plus extraordinaires du film. D'autre part Abou-Seif excelle dans la description du vieux Caire et des milieux populaires. La grande faiblesse du film provient du scénario : réaliste quand il s'agit des milieux populaires il devient conventionnel dès qu'il concerne la famille bourgeoise. Enfin le délaissement des livres saints par l'étudiant en théologie s'accomplit un peu rapidement, à mon sens. Ce qui manque ici, c'est un peu plus de rigueur dans la construction du scénario. N'empêche que le film d'Abou-Seif reste plus qu'intéressant. — F.H.



Hors festival nous vîmes à Cannes un film mexicain extraordinaire : *Toro!* produit par le responsable de *Racines*, Manuel Barbachano et dirigé par Carlos Velo. Le célèbre matador Luis Procuna y vit sa destinée sans aucun trucage et rarement réalisme tragique avait donné une telle impression d'authenticité.



Quand on projeta en France, il y a quelques années, *L'Homme à Ressort* (à gauche) de Trnka, on sut qu'en matière de Cinéma d'Animation il ne fallait plus se contenter des vieilles admirations et que tout recommençait. — *Huff and Puff* (à droite) du réalisateur canadien Grant Munro est le seul film, à Cannes, qui fit rire Trnka.

UN MATCH EXTRAORDINAIRE

La première rencontre du cinéma d'animation image par image

par André Martin

AVANT ET APRES

Le jour et la nuit, l'Avant-dénudé et l'Après-chevelu des publicités capillaires donnent une idée de ce qui, à propos de cette rencontre du Cinéma d'Animation, sépara les préparatifs des résultats. Quinze jours avant l'ouverture des *Journées Internationales du Cinéma d'Animation*, malgré quelques indices encourageants, les organisateurs ont pu craindre un moment de prendre place dans le panthéon des pionniers malheureux que personne ne plaint. Bien sûr, quelques mois auparavant, lors d'un voyage à Prague, Trnka nous avait personnellement affirmé son désir d'assister à cette confrontation. Bosustow avait annoncé sa venue. Mais il a fallu le tout dernier moment pour que les bonnes nouvelles se confirment et que Zeman, Alexeieff, Trnka, Hofman et Bosustow et leurs films arrivent bien. Un an d'appels avaient été entendu.

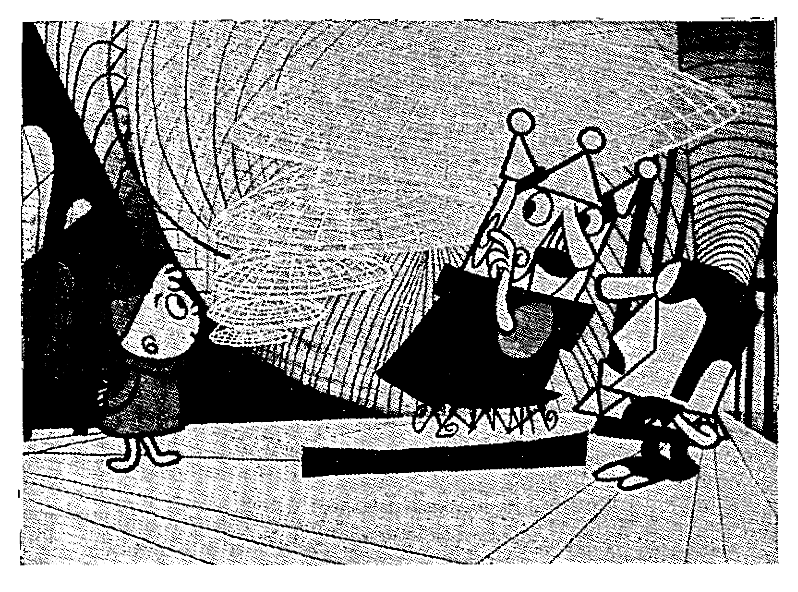
Ce qui n'est pas imaginé n'existe pas. Ces *Journées*, les premières, se sont heurtées à une crise permanente de l'imagination. Pourtant, rien n'avait été négligé. Dans tous les azimuths, vers toutes les adresses connues étaient allées des lettres sur papier à en-tête qui ne manquaient jamais de prédire l'importance future de cette mémorable rencontre.

Pourtant, en visitant l'Exposition, que Michel Boschet avait réalisée dans la salle Miramar, un visiteur, étonné par les dimensions ou le nombre des documents s'est exclamé : « Oh ! *mais si j'avais su, je vous aurais donné des documents beaucoup plus importants.* »

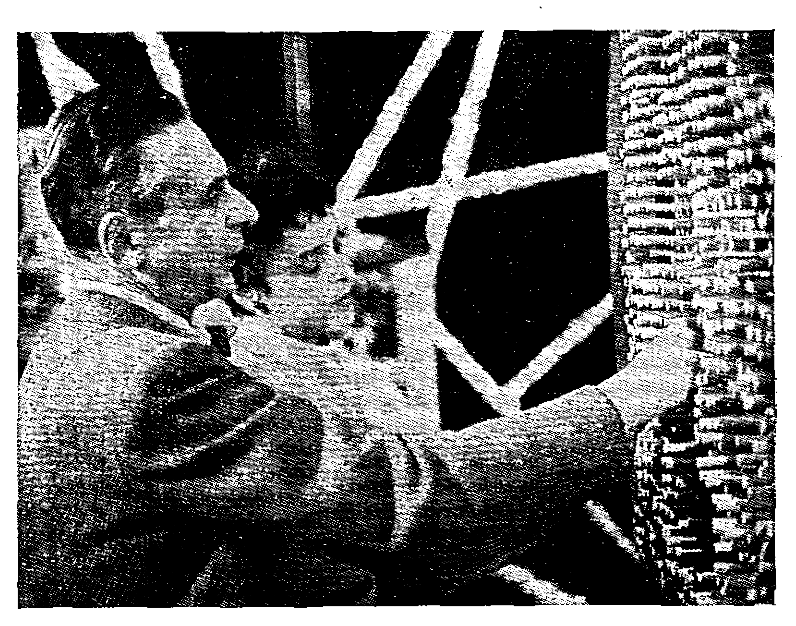
La proposition d'une rencontre autour du Cinéma pour enfants, du film historique, ou touristique éveille immédiatement des intérêts précis, des références et des commentateurs habituels. Le ralliement est beaucoup plus difficile à faire autour d'un domaine aussi mal connu que le Cinéma d'Animation, dont on ignore autant les principes généraux que les auteurs et œuvres en particulier. Heureusement que la France, située au carrefour des préjugés et des influences, louchant aux deux extrêmes de la girouette politique du monde, constitue un remarquable observatoire. Cela a permis à cette manifestation d'avouer son ambition encyclopédique, d'embrasser presque tous les cinémas du monde, et de tenter réellement quelque chose pour faciliter la connaissance et la définition des arts de l'animation image par image. Maintenant que tout est terminé, recommencer sera facile. Cinq capitales ont demandé l'Exposition : Prague, Milan, Varsovie, Bruxelles et Paris.



Les *Journées Internationales du Cinéma d'Animation* ont permis de mieux connaître les personnages mystérieux qu'étaient jusqu'alors (de gauche à droite) : Stephen Bosustov, Paul Grimault, Alexandre Alexeieff et Jiri Trnka.



Avec *Gerald McBoing Boing sur la Planète Moo* de Robert Cannon, l'U.P.A. proposait, en compétition, une nouvelle aventure du célèbre personnage



Les millions de pointes de l'écran d'épingles d'Alexeieff demeurent inimaginables si on ne les a pas sous la main. Michel Boschet avait, pour l'Exposition, construit une maquette grossissante et praticable, où les fines épingles étaient remplacées par des tourillons, qui n'en croisaient pas moins les ombres modelables obtenues grâce à l'éclairage de deux projecteurs latéraux. Alexeieff et Claire Parker réalisèrent sur cet écran un petit film pour la Télévision.

UN MATCH EXTRAORDINAIRE

Lors du Congrès International organisé par l'I.D.H.E.C. un représentant de chaque nation productrice lut un rapport sur l'état actuel du Film d'Animation dans son pays. Ces communications feront l'objet d'une publication éditée par les soins de l'I.D.H.E.C. Cela a été l'occasion d'éclairer un peu les conditions générales de production et de réalisation, ainsi que la préhistoire trop peu connue du Cinéma d'Animation en Hollande, au Japon ou en Italie. Mais les rapports, surtout dans un domaine aussi singulier que l'image par image, ont la valeur du rapporteur. Toutes les communications n'ont pas eu la conviction et l'intérêt de certaines déclarations improvisées de John Halas, Eduard Hofman et Karel Zeman.

Enfin l'importance des rapports et la limite du temps n'ont pas permis à ce congrès d'aborder l'étude et l'analyse des nouveaux courants expressifs et techniques qui se précisent un peu plus chaque année. C'est presque *a contrario* que l'on pouvait déduire l'existence de ces tendances à travers les lamentations de manufacturiers malheureux qui avaient dû renvoyer leurs ouvriers, les projets des réalisateurs surmenés, les silences éloquents de Trnka et de Gruel (qui ont une même façon de se taire calmement et d'attendre que le temps passe) et surtout les lucides interventions d'Alexandre Alexeieff.

Le contact le plus vivant se fit en définitive sur l'écran de la Petite Salle du Palais du Festival, lors des six séances du *Cycle de Projections* respectivement consacrées à l'Evolution du Dessin, du Rythme, du Sujet, à la Découverte de la Matière (Découpage Animés, Dessin sur pellicule, Mobiles, Ecran d'Epingles) et au Film de Marionnettes. C'est là que se rencontrèrent réellement le réalisme pédagogique russe, les expériences canadiennes, les brillantes économies graphiques de l'U.P.A. et les œuvres irremplaçables de Trnka. *C'est là que le match a eu lieu.*

Bosustow connaissait *L'Homme à Ressort* et *Le Petit Cadeau* que Trnka a réalisé en 1946 et qui préfigurent le renouvellement graphique de l'U.P.A. avec une force et une unité organique que ce groupe n'atteint pas encore couramment. Mais Trnka n'avait jamais tant vu de films de Bosustow et l'utilisation de la couleur, notamment le passionnait. Les deux réalisateurs russes : Ivan Ivanov-Vano et Lev Atamanov éblouis par la diversité des graphismes et des styles ont couvert des carnets de notes prises dans le noir. En repartant à Paris, Gruel bourdonnait d'idées contradictoires et de projets expérimentaux. Quant à Paul Grimault, on peut presque annoncer qu'il est revenu de Cannes avec un film à préparer.

Pour la première fois dans les annales des Festivals, le Cinéma d'Animation était officiellement et spécialement invité. Jiri Trnka, Eduard Hofman, Karel Zeman, Ivan Ivanov-Vano, Lev Atamanov, John Halas, Stephen Bosustow, Wlodzimierz Haupe, Paul Grimault, Alexandre Alexeieff, Claire Parker, Henry Gruel, Gilbert Métral étaient tous à Cannes pour présenter leurs films. Jusqu'à présent les rencontres entre réalisateurs de différents pays ne pouvaient être qu'accidentelles, privées et unitaires, survenues à l'occasion de voyages entrepris pour d'autres films. Ces premières *Journées Internationales du Cinéma d'Animation* ont marqué la fin de ces contacts accidentels et préparé des relations permanentes.

POUR UNE SURPRISE C'EST UNE SURPRISE

On peut se demander pourquoi les Festivals de Cinéma ne parviennent pas à égaler en ferveur et en naturel les manifestations similaires organisées en l'honneur de la musique ou du théâtre. A Prades, avec Pablo Casals, à Aix-en-Provence, en Avignon s'organisent des semaines exaltantes pendant lesquelles la paranoïa ne vous guette pas. Peut-être qu'il y a trop de vanité, de légèreté et aussi d'âpreté, dans la mentalité des « gens de cinéma » pour permettre de telles ascensions. Par exception, les cinéastes d'animation de tous les pays, parce qu'ils ont sans doute quelque chose d'essentiel en commun, peuvent s'intéresser aux projets des autres réalisateurs et se rapprocher dans une même ferveur. Mais peut-être que le Cinéma d'Animation, pas plus que la musique, ne tolère les tricheurs, et que tout cinéaste de l'image par l'image est forcément un honnête homme. C'est en trouvant du plaisir à être ensemble que les participants aux Journées ont pu apprécier l'humour de Trnka (toujours inlassablement traduit par ses amis tchèques) découvrir qu'Atamanov avait autrefois fait du dessin animé sur pellicule, expliquer en détail les procédés du son synthétique de Norman McLaren à un délégué chinois que cela passionnait, ou écouter John Halas raconter ce que serait le premier dessin-animé en Cinérama.

Cette année le Cinéma de Prise de Vue directe a peut-être été plus décevant qu'à l'ordinaire, et un certain découragement a régné parmi les habitués. Mais par contre l'*Exposition* et surtout le *Cycle de Projections*, prévu et bâti sur la foi d'œuvres déjà vues a finalement dépassé les prévisions des plus avertis. Le Tchécoslovaquie, la Pologne, la Russie, le Canada

ont envoyé des documents précieux et irremplaçables qui ont permis de faire de l'Exposition une revue complète et éloquante des styles et des techniques. Titrant *Les Chefs-d'œuvre n'étaient pas au rendez-vous* un grand critique désabusé ajoute même que le *Cycle de Projection* du Cinéma d'Animation était le *Meilleur Festival.*

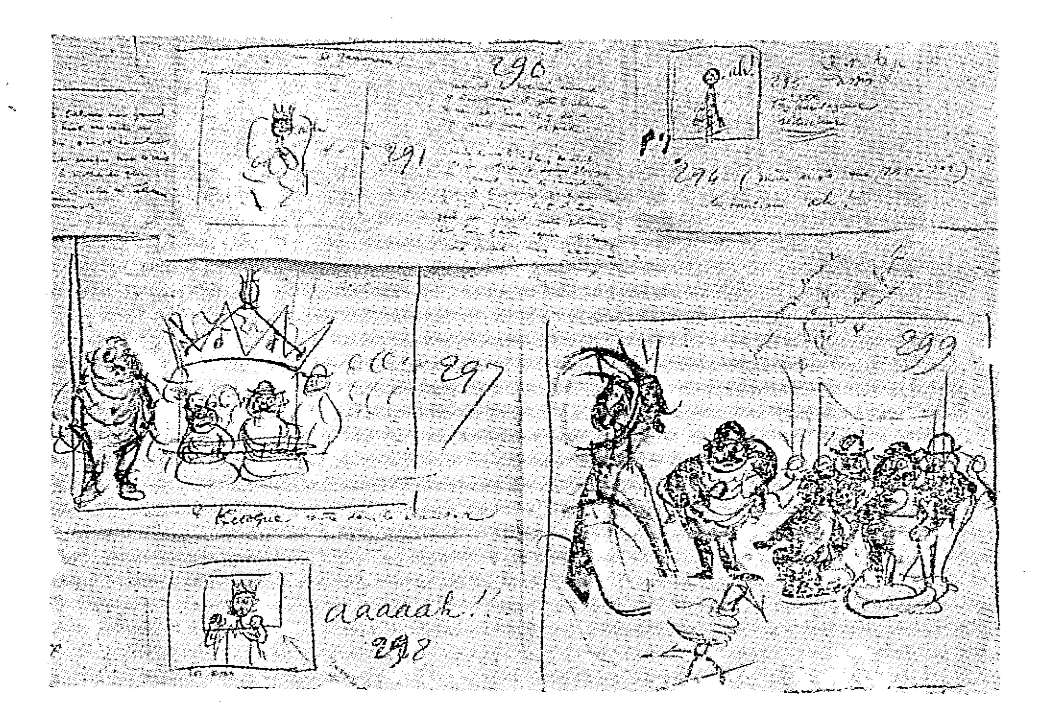
La Moustache Invisible de *Raoul Dufy* présentée par Bosustow au cours du Cycle est certainement plus important que *Gerald Mc Boing sur la planete Moo* qui participait à la compétition. Mais de toute façon, l'un comme l'autre, ces deux films étaient plus dignes d'intérêt que les intolérables œuvrettes allemandes, mexicaines ou égyptiennes, dont la critique, pourtant réticente, à consciencieusement rendu compte. Bien qu'il n'ait pas bénéficié de commentaires détaillés *L'Homme qui vola le soleil*, que Zdenek Miler réalisa en 1948, est incontestablement un des chefs-d'œuvre du graphisme individuel animé, *Karel Zeman*, qui prépare en ce moment un film sur Jules Verne, dans lequel s'anime les gravures de Riou, avait apporté une petite bande d'essai de trente mètres qui fut projetée lors de la dernière séance du Cycle. Ce petit film était muet, ce qui permit d'entendre les réactions de la salle. Mais ce n'est pas seulement pour cette raison que l'on peut penser que ce court essai est le seul film présenté au Festival, qui ait littéralement forcé les spectateurs à murmurer, pour chaque nouveau plan : « *Que c'est beau ! Que c'est beau ! Mais que c'est beau !* » Un triomphe attendait Zeman quand la lumière revint.

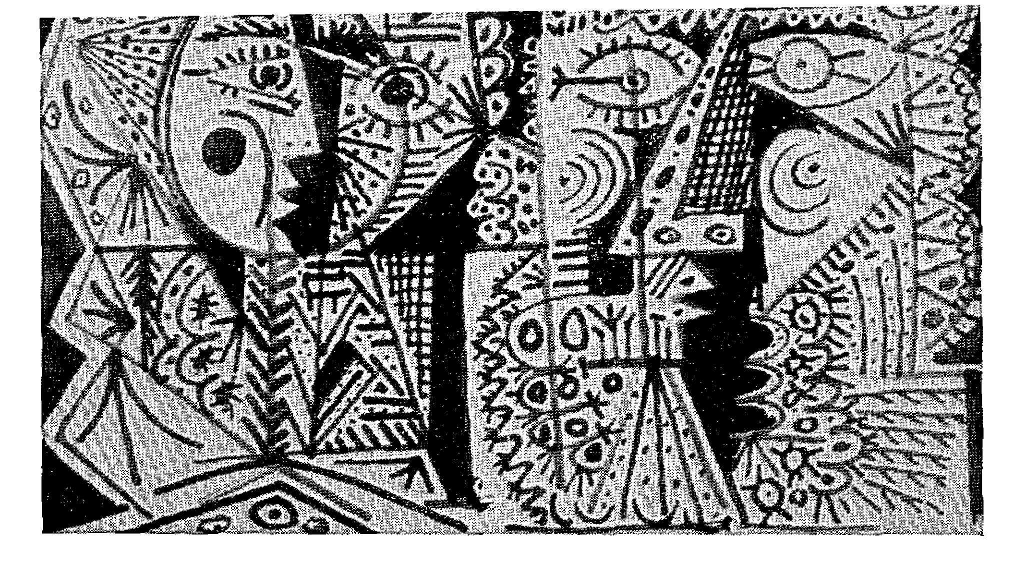
Les projections comportaient aussi bien des inédits, que des films déjà sortis ou des classiques indispensables comme *Blinkity Blank*. Par leur organisation et leur succession elles ont compliqué l'idée que beaucoup d'amateurs de cinéma se faisaient du film d'animation. Ces *Journées* ont affirmé l'importance encore mal connue de l'école tchèque qui ne doit pas être ramenée à la seule personnalité géniale de Trnka, la diversité de la production canadienne que n'illustre pas seulement Norman McLaren (*Huff and Puff*, encore un inédit important, et un des rares films qui aient fait rire Trnka), les progrès incontestables des productions anglaises, polonaises, l'apparition des réalisations bulgares, chinoises, et enfin, celles d'obstinés, qui réalisent sans appuis des films très intéressants : le *Grasshopper* Group de Londres ou *Gilbert Metral* en France.

L'un des derniers jours, Paul Grimault me disait son étonnement devant cette stupéfiante floraison qui demeure ignorée des professionnels eux-mêmes. L'importance croissante du cinéma d'animation n'apparaît encore qu'à certains signes. Plutôt que d'en retarder involontairement le développement il vaut mieux le prévoir. Les séances du Cycle ont exposé l'abondance des matières et l'étendue des possibilités que régissent les principes de l'image par image. De cettte confrontation méthodique se sont dégagées des certitudes qui méritent d'être analysées en détail. Mais ces remarques sont trop importantes pour qu'on puisse en bâcler la rédaction sans remord. Il est plus prudent d'en méditer encore quelque temps les évidences avant de se risquer à en imposer la lecture à ceux que cette « spécialité » n'intéresse pas encore.

André MARTIN.

Avant l'Exposition du Cinéma d'Animation, on n'avait jamais eu l'occasion de voir autant de croquis, griffonnages, maquettes, fusains, personnages, cellulos, décors ayant servi à la préparation de *La Bergère et le Ramoneur* de Paul Grimault.





Henri-Georges Clouzot : *Le Mystère Picasso.*

UN FILM BERGSONIEN :

LE MYSTÈRE PICASSO

Par André Bazin

L'importance du *Mystère Picasso* est inestimable. Il faudra mettre quelque temps à découvrir et explorer le massif critique qu'il a fait surgir volcaniquement et qui pénètre loin à l'intérieur des paysages du cinéma et de la peinture.

La première observation qui s'impose, c'est que *le Mystère Picasso* « n'explique rien ». Clouzot paraît croire, si l'on s'en tient à quelques déclarations et au préambule du film, que de voir faire les tableaux les rendra compréhensibles aux profanes. S'il le pense vraiment il se trompe sur ce point et d'ailleurs les réactions du public ont paru le confirmer : les admirateurs admirent davantage et ceux qui n'aiment pas Picasso confirment leur mépris. *Le Mystère Picasso* se distingue radicalement des films sur l'art plus ou moins directement didactiques réalisés à ce jour. En fait le film de Clouzot n'explique pas Picasso, il le montre, et s'il y a une leçon à en tirer c'est que de voir un artiste travailler ne saurait donner la clef, je ne dis pas même de son génie, ce qui va de soi, mais de son art. Bien sûr, l'observation du travail et des stades intermédiaires peut dans certains cas révéler le cheminement de la pensée ou livrer des trucs de métier mais ce ne sont encore dans la meilleure des hypothèses que des secrets dérisoires. Tel le ralenti sur le tâtonnement du pinceau de Matisse dans le film de François Campaux. Ces maigres bénéfices sont en tous cas exclus avec Picasso qui a tout dit de lui par le fameux : « Je ne cherche pas, je trouve. » Si quelqu'un doutait encore de la justesse et de la profondeur de cette formule il ne le pourrait plus après le film de Clouzot. Car enfin pas un trait, pas une tache de couleur qui n'apparaisse — *apparaître* est le mot — rigoureusement imprévisible. Imprévisibilité qui suppose, inversement, la non explication du composé par le simple. Cela est si vrai que tout le principe du film en tant que spectacle et même, plus précisément, que « suspense », tient dans cette attente et cette surprise perpétuelle. Chaque trait de Picasso est une création qui en entraîne une autre non comme une cause implique un effet mais comme la vie engendre la vie. Processus particulièrement sensible, dans les premiers stades des tableaux

quand Picasso en est encore au dessin. La main et le crayon étant invisibles rien ne décèle leur place que le trait ou le point qui apparaît et, très vite, l'esprit cherche plus ou moins consciemment à deviner et à prévoir, mais toujours la décision de Picasso déroute totalement notre attente. On croit la main à droite et le trait apparaît à gauche. On attend un trait : *surgit une tache ;* une tache : c'est un point. Il en va de même bien souvent des sujets : le poisson se fait oiseau et l'oiseau devient un faune. Mais ces avatars impliquent alors une autre notion que je vais examiner maintenant, celle de la durée picturale.

Le Mystère Picasso constitue en effet la seconde révolution du film sur l'art. Je me suis plusieurs fois attaché à montrer l'importance de la première, ouverte par les films d'Emmer et Gras et si admirablement développée dans ses conséquences par Alain Resnais. Cette révolution résidait dans l'abolition du cadre dont la disparition identifie l'univers pictural à l'univers tout court. Sans doute la camera une fois pénétrée « dans » les tableaux pouvait-elle nous promener selon une certaine durée descriptive ou *dramatique,* la véritable nouveauté n'était pourtant pas d'ordre temporel mais exclusivement spatial. L'œil aussi analyse et prend son temps, mais les dimensions du tableau et ses frontières lui rappellent l'autonomie du microcosme pictural, cristallisé à jamais hors du temps.

Ce que révèle *le Mystère Picasso* ce n'est pas ce *qu'on savait déjà,* la durée de la création, mais que cette durée peut être partie intégrante de l'œuvre même, une dimension supplémentaire, bêtement ignorée au stade de finition. Plus exactement nous ne connaissions jusqu'ici que *des tableaux,* sections verticales d'une coulée créatrice plus ou moins arbitrairement tranchée par l'auteur lui-même, par le hasard, par la maladie ou par *la mort.* Ce que Clouzot, lui, nous révèle enfin c'est *la peinture,* c'est-à-dire un tableau qui existe dans le temps, qui a sa durée, sa vie et quelquefois — comme à la fin du film — sa mort.

Il convient ici d'insister davantage encore, car cette notion pourrait se confondre avec une idée assez proche ; à savoir qu'il est intéressant et instructif, plaisant aussi, de voir comment le peintre en est arrivé à faire de son tableau ce qu'il est. Cette préoccupation ontogénétique se trouve évidemment dans maints films d'art antérieurs, des bons et des mauvais. Elle est judicieuse mais banale et sa nature n'est pas esthétique mais pédagogique. Encore une fois dans *Le Mystère Picasso,* les stades intermédiaires ne sont pas des réalités subordonnées et inférieures, comme serait un acheminement vers une plénitude finale, ils sont déjà l'œuvre même, mais destinée à se dévorer ou plutôt à se métamorphoser, jusqu'à l'instant où le peintre voudra s'arrêter. C'est ce que Picasso exprime parfaitement quand il dit « il faudrait pouvoir montrer les tableaux qui sont sous les tableaux », il ne dit pas les « esquisses » ou « comment on arrive au tableau ». C'est que pour lui effectivement, et même si l'idée de perfectionnement le guide (comme dans *La Plage de la Garoupe)* les stades recouverts ou surchargés étaient également des tableaux mais qu'il fallait sacrifier au tableau suivant.

Aussi bien cette temporalité de la peinture s'est-elle manifestée de tous temps de façon larvée, notamment dans les carnets d'esquisses, les « études » et les « états » des graveurs par exemple. Mais elle s'est révélée une virtualité plus exigeante dans la peinture moderne. Matisse peignant plusieurs fois *la femme à la blouse roumaine* fait-il autre chose que de déployer dans l'espace, c'est-à-dire dans un temps suggéré, comme on ferait d'un jeu de cartes, son invention créatrice. On voit bien que déjà la notion de tableau se subordonne ici à la notion plus intégrante de peinture dont le tableau n'est qu'un moment. Et chez Picasso même, — chez lui plus que tout autre d'ailleurs — on sait l'importance des « séries ». Il n'est que de rappeler l'évolution célèbre de son taureau. Mais seul le cinéma pouvait résoudre radicalement le problème, faire passer les approximations grossières du discontinu au réalisme temporel de la vision continue ; donner enfin à voir la durée même.

Assurément en ces domaines personne n'est jamais tout à fait le premier et l'idée qui soutient tout le film de Clouzot n'est pas absolument nouvelle : on en trouverait des traces dans quelques films d'art encore que je n'en vois qu'un où elle soit épisodiquement utilisée avec une efficacité comparable, c'est le *Braque* de Frédérique Duran (la séquence des galets taillés). De même l'idée de la peinture par transparence était-elle esquissée grossièrement dans le truc de la peinture sur verre (transparent ou dépoli). Mais le mérite de Clouzot c'est d'avoir su faire passer ces procédés et ces idées de leur forme expérimentale, épisodique ou embryonnaire à la plénitude du spectacle. Il y a plus qu'un simple perfectionnement ou qu'une différence de degré, entre tout ce qu'on a vu jusqu'ici et *Le Mystère Picasso.* La contemplation de l'œuvre en création, du « work in progress », n'était jamais qu'un épisode relativement court d'une composition didactique multipliant les procédés d'approche du sujet et les points de vue. L'ensemble restant encore dans les limites du court ou du moyen métrage. Or c'est de ce petit épisode que Clouzot tire tout son film, le germe semé ici et là dans le jardin documentaire est devenu sa forêt. Mon propos n'est pas d'insister sur l'audace extraordinaire de l'opération mais il est juste tout de même de la souligner au passage. *Le Mystère Picasso* ne se borne pas à être un long métrage, là où on n'osait pas s'aventurer au-delà des cinquante minutes, c'est le dévelop-



Pablo Picasso et Henri-Georges Clouzot pendant le tournage du *Mystère Picasso.*

pement de quelques-unes seulement de ces minutes par élimination de tout élément biographique descriptif et didactique. Ainsi Clouzot a délibérément rejeté l'atout que tout le monde aurait gardé dans un jeu si difficile : la variété.

C'est, qu'à ses yeux, seule la création artistique constituait l'élément spectaculaire authentique, c'est-à-dire cinématograpihque parce qu'essentiellement temporelle. Elle est attente et incertitude à l'état pur. « Suspense », enfin, tel qu'à lui-même l'absence de sujet le révèle. Consciemment ou non, c'est à coup sûr ce qui a séduit Clouzot. *Le Mystère Picasso* est son film le plus révélateur, le génie de son réalisateur s'y démasque à l'état pur par le passage à la limite. Le « suspense » ici ne saurait plus en effet se confondre avec une forme de la progression dramatique, un certain agencement de l'action ou son paroxysme, sa violence. Littéralement, ici, il ne se passe rien, rien du moins que la durée de la peinture; non pas même de son sujet, mais du tableau. L'action, si action il y a, n'a rien à voir avec les 36 situations dramatiques, elle est pure et libre métamorphose, elle est au fond l'appréhension directe, rendue sensible par l'art, de la liberté de l'esprit ; l'évidence aussi que cette liberté est durée. Le spectacle en tant que tel est alors la fascination par le surgissement des formes, libres et à l'état naissant.

Cette découverte rejoint du reste de façon inattendue la tradition la plus intéressante du dessin animé, celle, qui, partie d'Emile Cohl (avec *Les Joyeux Microbes* notamment) a dû, pourtant, attendre Fischinger, Len Lye et surtout Mac Laren pour retrouver vie. Cette conception ne fonde pas le dessin animé sur l'animation *a posteriori* d'un dessin qui aurait virtuellement une existence autonome, mais sur le changement du dessin lui-même ou plus exactement sur sa métamorphose. L'animation n'est pas alors pure transformation logique de l'espace, elle est de nature temporelle. C'est une germination, un bourgeonnement. La forme engendre la forme sans jamais la justifier.

Aussi n'est-il pas étonnant que *le Mystère Picasso* fasse souvent penser à Mac Laren. J'en demande pardon à notre ami Martin mais enfin voici une forme de dessin ou de peinture animée qui ne doit rien à l'image par l'image. Au lieu de partir de dessins immobiles que la projection va mobiliser par illusion d'optique, c'est la toile qui existe préalablement comme écran, qu'il suffit de photographier dans sa durée réelle.

Je sais bien qu'ici certains vont protester et s'indigner des libertés que Clouzot a pris, apparemment, avec le temps de la création artistique. J'entends dire qu'il n'avait pas le droit « d'accélérer » la réalisation des tableaux et de jongler comme il l'a fait au montage pour modifier le temps de l'événement original. Il est vrai que cette audacieuse initiative mérite discussion. Je la justifierai cependant.

Clouzot se défend à juste titre d'avoir « accéléré » le travail de Picasso. La prise de vue en effet s'est toujours opérée à 24 images à la seconde. Mais le montage en supprimant au gré du réalisateur les temps morts ou les durées longues, jusqu'à faire apparaître simultanément deux traits à la fois, ne constitue-t-il pas un trucage également inadmissible ? Je réponds : non. Car il faut distinguer entre trucage et falsification. D'abord Clouzot n'essaye pas de nous tromper. Seuls les distraits, les imbéciles ou ceux qui ignorent tout du cinéma risquent de ne pas avoir conscience des effets de montage accélérateurs. Pour plus de sûreté Clouzot le fait dire

expressément par Picasso. Ensuite et surtout il faut distinguer radicalement le temps du montage *et celui de la prise de vue*. Le premier est abstrait, intellectuel, imaginaire, spectaculaire, le second seul est concret. Tout le cinéma est fondé sur le libre morcellement du temps par le montage mais chaque fragment de la mosaïque conserve la structure temporelle réaliste des 24 images seconde. Clouzot s'est bien gardé — et on ne saurait trop l'en féliciter — de nous faire le coup du tableau-fleur, s'épanouissant comme les végétations des films scientifiques à l'accéléré. Mais il a compris et senti, comme metteur en scène, la *nécessité d'un temps* spectaculaire, utilisant à ses fins la durée concrète sans, pourtant, la dénaturer. C'est pourquoi, entre autres raisons, il est ridicule d'objecter aux mérites du film sa nature documentaire. Il n'y a pas moins d'intelligence de la chose cinématographique dans *le Mystère Picasso* que dans *le Salaire de la peur. Mais il y a peut-être plus d'audace.* C'est justement parce que Clouzot a réalisé non un « documentaire » au sens restreint et pédagogique du mot, mais un « vrai film » qu'il pouvait et devait tenir compte du temps spectaculaire. Le cinéma n'est pas ici simple photographie mobile d'une réalité préalable et extérieure. Il est légitimement et intimement organisé, *en symbiose esthétique* avec l'événement pictural.

Si j'avais été cette *année* encore du jury de Cannes, j'aurais voté pour *le Mystère Picasso* ne fût-ce que pour récompenser Clouzot d'une seule de ses trouvailles qui vaut bien la réussite de deux ou trois films dramatiques. Je veux parler de l'utilisation de la couleur. Clouzot a *eu là une idée de grand* metteur en scène. Une idée que j'hésite à peine à qualifier de géniale et d'autant plus sensationnelle qu'elle est quasiment invisible pour la plupart des spectateurs. Demandez en effet à qui vient de voir *le Mystère Picasso* si le film est en noir ou en couleur. Neuf fois sur 10 on vous répondra après une légère hésitation : « en couleur », mais personne ou presque ne vous dira que le film est fondé sur une incroyable contradiction, tant cette contradiction aura paru tenir à la nature même des choses. Or, *matériellement, le Mystère Picasso* est un film en noir et blanc tiré sur pellicule couleur, sauf, exclusivement, quand l'écran est occupé par la peinture. A la réflexion bien sûr, ce parti pris s'imposait, comme la succession de la nuit et du jour mais il faut être un fameux metteur en scène pour réinventer le jour et la nuit. Clouzot ainsi fait admettre (*si implicitement que seule* la réflexion nous le révèle), comme une réalité naturelle que le monde réel soit en noir et blanc, *à l'exclusion de la peinture*. La permanence chimique de la pellicule positive couleur donne à l'ensemble l'unité substantielle nécessaire. On trouve *alors* tout naturel que le *contre-champ* du peintre noir et blanc, sur son *tableau, soit en couleur*. A la vérité et si l'on pousse l'analyse bien au fond, il est faux de dire que ce film est en noir et blanc et en couleur. Bien mieux vaudrait le considérer comme le premier film en couleur au second degré. Je m'explique. Supposons que Clouzot ait tout réalisé en couleur. La peinture existerait plastiquement sur le même plan de réalité que le peintre. Tel bleu de la toile, sur l'écran, serait le même que le bleu de ses yeux, tel rouge identique au rouge de la chemise de Clouzot. Dès lors, pour rendre spectaculairement *évident et sensible* le mode d'existence imaginaire ou esthétique de la couleur sur la toile, par opposition aux couleurs de la réalité, il faudrait pouvoir créer une coloration au second degré, porter au carré le rouge ou le bleu. Cette impensable opération esthétique, Clouzot l'a résolue avec l'élégance des grands mathématiciens. Il a compris *que faute de porter* la couleur au carré on pouvait tout aussi bien la diviser par elle-même. Ainsi, la réalité naturelle n'étant que la forme multipliée par la couleur, elle rétrogradé, après division, à la forme seule c'est-à-dire au noir et blanc cependant que la peinture, qui est couleur superposée à la couleur du monde réel, conserve *son chromatisme esthétique*. D'où vient que le spectateur ne s'aperçoit qu'à peine du contraste, car les rapports vrais de la réalité ne *sont pas modifiés*. En fait quand nous contemplons un tableau nous percevons bien sa couleur comme essentiellement différente de celle du mur ou du chevalet. Virtuellement alors nous anéantissons la couleur naturelle au bénéfice de la création picturale. C'est ce processus mental que Clouzot reconstitue presque à notre insu. Autrement dit *le Mystère Picasso* n'est pas « un film en noir et blanc sauf *dans les séquences* exclusivement picturales » c'est essentiellement et au contraire un film en couleur, rétrogradé en noir et blanc dans les séquences extra-picturales.

Seule la malveillance ou l'aveuglement peuvent donc faire soutenir que le film n'est pas de Clouzot mais de Picasso. Il est certain, bien sûr, que le génie du peintre *est au principe* du film non seulement en sa qualité à priori de peintre génial, mais pour une foule de qualités particulières qui ont sans doute rendu matériellement possible la conception et la réalisation du film. Ce n'est pourtant pas diminuer Picasso que de montrer la part créatrice décisive de Clouzot en tant que metteur en scène et si je *termine sur une réserve* ce sera précisément pour mieux prouver encore ce qui dans l'entreprise dépendait du jugement et de la volonté de Clouzot. L'inadmissible musique d'Auric constitue en effet évidemment la concession que le réalisateur a cru pouvoir faire à l'anecdote et au pittoresque après s'être refusé avec une audace *souvent stupéfiante tant* de facilités psychologiques.

André BAZIN.

LETTRE DE NEW-YORK

Par Herman G. Weinberg



Jean Cocteau dans « 8×8 » d'Hans Richter.

Nelly Kaplan citait récemment, à propos de Gance, un passage de Lovecraft : « *Dans notre cerveau, toute vie n'est qu'une collection d'images et il n'y a pas plus de différence entre celles nées des objets réels et celles nées de nos rêves les plus intimes qu'il n'y a de raisons de trouver les unes supérieures aux autres.* » Cette citation ouvre fort à propos ma lettre de ce mois dont l'essentiel est consacré à Hans Richter.

8×8

Sur la petite place maintenant célèbre d'Holstenwall où il y a quelque trente ans, au hasard des déplacements d'une petite foire ambulante, le docteur Caligari avait dressé sa baraque, devait certainement se trouver, parmi les autres baraques, celle du « Professeur Richter — Magicien », dans laquelle la foule curieuse se pressait pour voir « la matière dont sont faits les rêves ». A cette époque, la psychanalyse était très en vogue (Freud à 63 ans atteignait le sommet de sa popularité) et les séances publiques d'hypnotisme, les démonstrations de cette nouvelle science étaient suivies à travers toute l'Europe avec la même assiduité qu'aujourd'hui les représentations théâtrales ou cinématographiques. Deux ans plus tard sortait le premier film de Richter, *Rythmus 21*, « balllet » de carrés et de rectangles durant quatre minutes. Quatre ans plus tard, c'était *Film Studie*, le premier de ses « films rêvés », et enfin, en 1946, son premier long métrage, le satirique *Dreams that Money can buy*... Pendant vingt-trois ans, avec une inébranlable fidélité à son idéal, Richter avait essayé d'exprimer par le film ce qui ne pouvait l'être autrement (tous les grands films d'ailleurs, des plus anciens Chaplin à Citizen *Kane* doivent leur survie à ce même souci). Et tandis que Pabst s'adressait directement à

Freud pour le scénario du premier film psychanalytique et devait par la suite devenir l'un des plus fins psychologues de l'écran, Richter s'attardait au long des chemins de traverse partant de la « grand-route » et nous révélait les charmants mystères qu'il y découvrait, il ne lui répugnait pas d'explorer le moindre recoin et dans l'effervescence artistique du début de ce siècle que Stravinsky, Cocteau et Appollinaire décuplèrent pendant la première guerre mondiale, Richter trouva un terrain propice à sa nouvelle « magie » — la représentation visuelle du non-visuel — « le jeu derrière le jeu » aux échecs.

Cette longue introduction m'était nécessaire pour en venir à son dernier film, 8 × 8, qu'il qualifie de « chess sonata for film » (un prologue et un épilogue encadrant huit improvisations sur le jeu d'échecs), œuvre sur laquelle il travaille depuis bientôt dix ans. Le film tire son titre de l'échiquier à huit cases de côté. Quand Richter proclame qu'il n'est pas *nécessaire de connaître* le jeu d'échecs pour comprendre son film, cela revient à dire qu'il n'est pas nécessaire d'être violoniste pour goûter ce que Heifetz tire du Concerto en ré mineur de Wienawski, ce qui est à la fois vrai et faux. Quoi qu'il en soit, chacune de ces huit « improvisations » forme une histoire par elle-même et toute se rapportent aux divers coups du jeu d'échecs. Outre sa parenté avec les échecs, chaque épisode présente un intérêt certain parce que Richter est d'abord et avant tout ce qu'en Amérique nous appelons un « showman », c'est-à-dire un homme qui crée un spectacle dont la fonction première est de divertir (d'une manière particulière et bizarre, bien sûr, mais qui entre au moins pour moitié dans notre plaisir !), de charmer, parfois même de jeter de la poudre aux yeux (sans jamais pour autant tricher, mais seulement pour rire avec le public) et de toujours séduire l'œil par des images fraîches, originales, uniques. Vous ne savez jamais ce que vous alllez voir (et vous n'êtes même pas toujours sûrs de savoir ce que vous venez de voir, mais qu'importe, n'est-ce pas un film rêvé ?) et les idées sont si nombreuses et si brilllantes que lorsqu'on atteint le dernier plan où la caméra s'élève pour suivre l'essor de balllons colorés, on s'étonne qu'une heure trois quarts se soit écoulée.

Ma fille Gretchen, âgée de douze ans, m'accompagnait et me fit remarquer à l'issue de la projection certaines ressemblances avec le classique de Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice à travers le Miroir*, dans lequel s'animent toutes les figures des échecs. Mélangez à parts égales



Jacqueline Matisse et Richard Hulsenbeck dans « 8×8 » d'Hans Richter



Richard Burton dans *Alexandre le Grand* de Robert Rossen.

le symbolisme freudien à une éclatante bande sonore qui s'étend de la vielle sentimentale à la musique concrète et est toujours utilisée comme contrepoint à l'action (cette bande sonore est en elle-même la plus originale jamais entendue dans un film de long métrage) et vous obtenez une œuvre qui ne tombe pas un seul instant dans le conventionnel. Tourné en couleurs flamboyantes et à nouveau interprété par des artistes amis de Richter (Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Julian Levy, Richard Hulsenbeck, Alexander Calder, Max Ernst, Cocteau, Paul Bowles, Jose Luis Sert, Frederic Kiesler, sans parler d'un lot de jolies filles, dont Jacqueline Matisse, petite-fille du peintre), *8 × 8* stimule, provoque, excite, comme un film d'Orson Welles (cf. *Mr. Arkadin*). Tous deux sont des novateurs, tous deux défient les canons du cinéma standard ; même leurs erreurs sont plus intéressantes que les « succès » de presque tous les autres metteurs en scène. Et que Welles soit aussi un « magicien » n'est pas pure coïncidence : y a-t-il meilleur moyen de faire œuvre de magicien ailleurs qu'au cinéma où tout est possible ? C'est dans cet art que reposent attendant que l'artiste les éveille nos rêves, nos inhibitions, nos désirs les plus secrets...

LOVERS AND LOLLIPOPS

Un autre film indépendant de ce mois, qui sort également des sentiers battus, est celui de Morrus Engel et Ruth Orkin, auteurs de l'excellent *Petit Fugitif*. Ils ont cette fois moins bien réussi leur coup, car, bien que reprenant la formule de leur premier film, ils furent incapables de retrouver la même spontanéité. Lovers and Lollipops n'est guère plus qu'une anecdote, un sketch sur une petite fille, jalouse du nouvel « ami » de sa veuve de mère. Finalement, celui-ci fait la conquête de la fille aussi bien que celle de la mère et tout se termine le plus heureusement du monde. Le charme du film est dû en grande partie à sa petite interprète, Cathy Dunn, mais le documentaire sur New-York si réussi dans *Le Petit Fugitif* ne l'est plus ici et les gags y sont moins explosifs. Cependant, de même que *Marty* fut applaudi bien au-delà de ses mérites à cause de sa position en marge de la production courante, *Lovers and Lollipops* peut plaire pour de semblables raisons. Je l'espère, car il faut bien encourager les jeunes metteurs en scène, même quand leurs erreurs sont moins intéressantes que celles de géants comme Richter, Welles, von Sternberg, etc...

ALEXANDRE LE GRAND

Il me reste à vous parler de deux nouveaux « spectacles », *Alexandre le Grand*, de Robert Rossen, et *Les Sept Merveilles du Monde* en Cinérama, pastiche des documentaires de voyages. Du premier, on pourrait dire que, de tous les films récents sur l'histoire ancienne, c'est le plus soigneusement fait, mais on devient soupçonneux lorsqu'on voit Alexandre lisant un livre à l'école d'Aristote quelque 1.700 ans avant l'invention de l'imprimerie; en outre, de la magnificence de l'ancienne Perse seuls quelques tapis, barbes et ballets chargés de créer une « atmosphère » orientale témoignent. Aristote (tuteur d'Alexandre), noble vieillard en toge, donne au jeune homme quelques sages conseils mais manque vraiment de prestige lorsqu'on songe qu'il s'agit de l'un des grands cerveaux de l'histoire. Pas la moindre allusion à l'influence débilitante sur Alexandre de la voluptueuse cour persane. Il manque le sens de l'histoire, de la perspective qui nous aurait restitué l'esprit de cette époque dont des années lumières nous séparent. Nous sommes toujours sur les plateaux d'Hollywood (bien que le film ait été tourné en Espagne), où évoluent des vedettes et des figurants qui croisent toujours aussi sauvagement leurs glaives dans les scènes de foule, comme dans *Quo Vadis* il y a un quart de siècle. A l'actif du film, on doit compter les dialogues bien meilleurs que ceux des habituels ouvrages de ce genre et parfois même intelligents. Mais l'histoire d'Alexandre le Grand est une grande histoire et, en dépit des millions engloutis, le film n'est pas à la même échelle; cela serait-il d'ailleurs possible? Après tout, on ne peut pas plus condenser en un seul volume *Le Déclin et la Chute de l'Empire Romain* de Gibbon.

LES SEPT MERVEILLES DU MONDE

Reste *Les Sept Merveilles du Monde*, titre ambitieux de quelques pauvres scènes filmées à travers le monde pour le troisième programme du Cinérama. Techniquement, il n'y a pas de progrès : les raccords entre les trois écrans sont toujours bien visibles. Esthétiquement, il n'a pas de progrès non plus : jusqu'à présent, le domaine du Cinérama semble se limiter aux monuments, aux paysages, aux vastes décors. Une nouvelle fois nous voyons le Sphynx et les Pyramides d'Egypte, les chutes Victoria en Afrique, Saint-Pierre à Rome, la tribu des Watusi en Afrique, les cerisiers en fleurs et les geisha du Japon, les éléphants des Indes, des déserts et des jungles, des Bouddahs et des mosquées, le Colisée et l'Acropole, des caravanes et des derriks dans le désert, des danseurs siamois et hindous, le Pape Pie XII, la belle Amérique — enfin une mère et ses sept enfants en train de pique-niquer: « *Voilà mes sept merveilles du monde* », dit-elle en souriant. Et sur cette sage remarque, le rideau tombe. Que doit-on tirer de tout cela ? Nous avons vu la plupart de ces images une centaine de fois et en avoir filmé plus de la moitié à bord d'avions tournant en rond finit par nous donner le vertige. Le scenic-railway du premier spectacle en Cinérama est remplacé ici par le train miniature escaladant les pentes de l'Himalaya pour retomber aussitôt dans une vallée. La plupart des vues sont si brèves qu'il est impossible de se faire une idée exacte de l'endroit. D'autres, comme les scènes de Taj Mahal, sont filmées de la façon la plus banale. Aucun mystère, aucune poésie, aucun enchantement, mais par contre un commentaire omni-présent de Lowell Thomas, expert en voyages, écrit pour des enfants... ou pour des crétins (j'espère que les enfants me pardonneront !). Néanmoins, relevons quelques beaux plans : au Brésil un vaste désert de sable avale littéralement la jungle, des vues aériennes trop brèves du temple d'Angkor, un coup d'œil sur le mont Sinaï, la fantastique cité « céleste » de Shibam, et, en Afrique, nous voyons une danse de Butera, de la tribu des Watusi, connu comme le « Nijinsky d'Afrique » : le fait est qu'il danse avec la joie la plus pure, la perfection et la subtilité les plus incroyables. Quelle sensation ferait-il au Palladium de Londres, aux Folies-Bergères ou aux Ziegfeld Follies de New-York !

Et tandis que l'on peut seulement rêver à ce que Murnau ou Eisenstein aurait pu tirer de cette remarquable invention qu'est le Cinérama, ou prier pour qu'Abel Gance ait les moyens de montrer ce qu'on peut faire du triple écran qu'il inventa il y a trente ans et a mis définitivement au point sous le nom de Polyvision, on peut voir *Les Sept Merveilles du Monde* non comme une œuvre d'art mais comme une sorte de kaléidoscope de paysages lointains plus ou moins intéressants.

Herman G. WEINBERG.

LA PHOTO DU MOIS



Robert Bresson dirige UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE

Lorsque parut le premier numéro des CAHIERS DU CINÉMA, *Le Journal d'un curé de campagne* était déjà sorti. Lo Duca et André Bazin (nos 1 et 3) lui consacrèrent de bonnes pages. Cinq ans ont passé et Robert Bresson, après avoir longuement travaillé sur deux projets qui n'ont pas vu le jour : *Lancelot du Lac* et *La Princesse de Clèves*, commence enfin son quatrième film depuis 1943. *Un Condamné à mort s'est échappé*, qui s'intitulera peut-être définitivement *Le Ciel t'aidera*, illustre une sorte de « Servitudes et Grandeur Prisonnière » de Devigny, un commandant qui vécut puis écrivit l'aventure aujourd'hui filmée.

On sait que Robert Bresson occupe dans le cinéma français une place à part, isolée et contradictoire. On apprend à l'école que la photographie saisit l'homme à un moment précis de sa vie, dans l'attitude que lui impose son état physique ou mental de l'instant, tandis que le peintre s'attache à fixer sur la toile ce même homme tel que son passé, son hérédité, la vie enfin l'on fait, son état d'âme et d'esprit *permanents*.

Or, ce que recherche Robert Bresson — qui fut comme on le sait peintre portraitiste avant d'aborder la mise en scène — c'est probablement la fusion de ces deux captations de l'homme, la coïncidence entre la toile du peintre et celle qui constitue l'écran de cinéma.

Le mouvement intérieur, la vie intérieure, ces deux expressions qui reviennent si fréquemment dans les exégèses consacrées à l'œuvre de Robert Bresson ne signifient peut-être pas autre chose que cela, et André Bazin disait justement que le jeu de Claude Laydu dans *Le Journal d'un curé de campagne* échappait aux classifications comme aux critiques concernant le jeu des acteurs dans les films. Il s'agissait, selon Bazin, d'une « *certaine qualité de souffrance* » et, dans la direction d'acteurs bressonienne, la justesse ou la fausseté du jeu importent peu puisque l'intérêt est ailleurs, quelque part aux antipodes. Dans le *Jeu*, Jean Renoir cherche la vie, Hitchcock la stylisation théâtrale et Rossellini l'expression brute privée de tout ce qui déborde le corporel. La quête de Bresson est tout autre et qui sait lire entre les lignes mesurera l'importance de la déclaration faite par l'auteur lui-même à notre consœur Claude-Marie Trémois :

« *Je souhaiterais réaliser à la fois un film d'objets et un film d'âme. C'est-à-dire atteindre la seconde par les premiers. Mais rien ne dit que je réussirai... Je voudrais montrer le miracle des objets et une main invisible sur la prison dirigeant les événements et faisant que telle chose réussira pour l'un et non pour l'autre. Je veux rester aussi près que possible de la réalité. Je suis comme un sculpteur qui voit quelque chose et cherche à s'en approcher. Le film est un mystère.* » F.T.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir
★★★ à voir absolument
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Simone Dubreuilh	Pierre Kast	Georges Sadoul	François Truffaut	Jean-Pierre Vivet
Les Pièges de la passion	★★	★★			★★	★★			★★	★★
Voici le temps des assassins	★	★		★	★★	★	★	★	★★	★
Marie-Antoinette	●	★	●	★	●	●		●	●	
La Sorcière	●	★	★★	★★	★★	★★★		★★		★
L'homme au bras d'or	★★	★★	★★	★★	★★★	★	★★	★★	★★★	★★
Don Juan	●	●	★★	★	★	★		★★	★	
Le Mystère Picasso	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★	★★★	★★	★★★
Toute la ville accuse	★	●	★★	●	★	★★			★★	●
La Nuit du chasseur	★★				★★	★★★	●		★★	
Cela s'appelle l'aurore	★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★
La Mère	★★★	★	★★	★	★★★	★			★★	
Joe Macbeth	★		●	★★	●	★			●	●
Simon et Laura				●		★			●	

Sachez que :

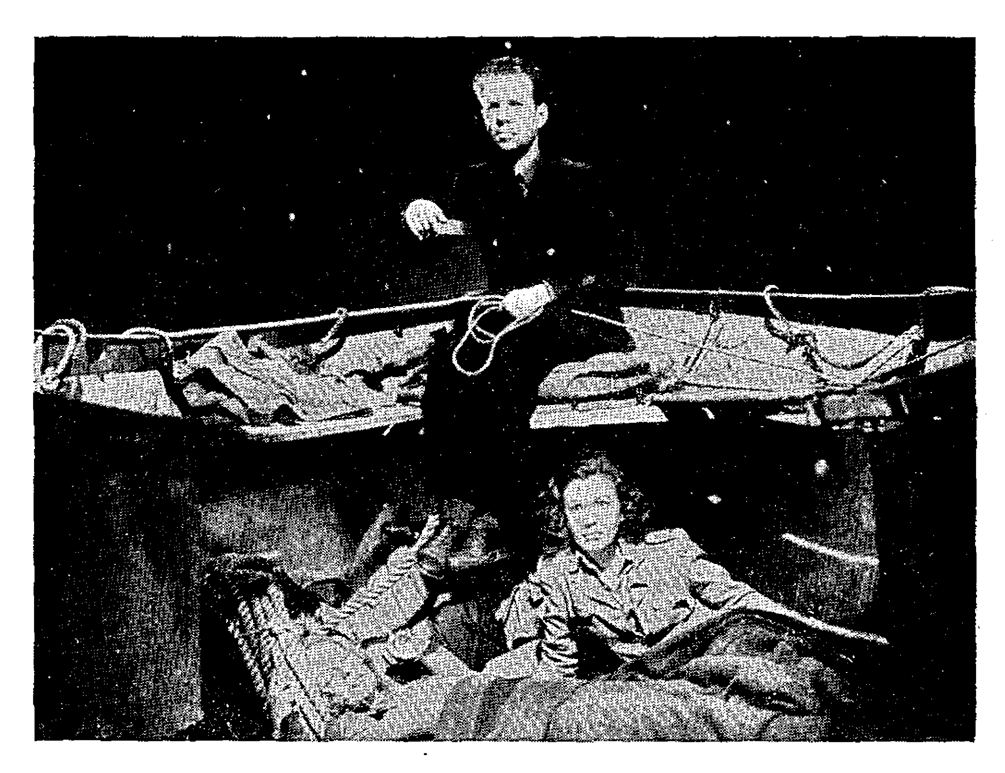
* Robert Benayoun, Maurice Bessy, Robert Chazal, Jean Dréville, Nino Frank, Pierre Laroche, Jacques Rivette et Eric Rohmer recommandent **Le Mystère Picasso.**

* Alexandre Astruc, Jean Aurel, Jean Domarchi, *Jean-Yves Goute*, Fereydoun Hoveyda, Robert Lachenay, Jean-José Richer, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Louise de Vilmorin et François Vinneuil conseillent **L'Homme au bras d'or.**

* C'est volontairement que nous n'avons pas fait figurer **Nuit et Brouillard** dans ce conseil, le film de Resnais se plaçant sur un plan où ne peuvent plus décemment jouer la variété des opinions critiques; mais la rédaction unanime des **CAHIERS DU CINEMA** vous engage à ne manquer à aucun prix d'aller voir ce film unique.

* ***Lifeboat*, *Toni*, *La Ruée vers l'or*** et **Dossier Secret** feront partie de notre prochain « Conseil des Dix ».

LES FILMS



Lifeboat d'Alfred Hitchcock

La nef des fous

LIFEBOAT, film américain d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* John Steinbeck. *Adaptation* : Jo Swerling. Images : Glen Mac Williams. *Musique :* Hugo Friedhofer. *Décors :* Thomas Little. *Costumes :* René Hubert. *Interprétation :* Tallulah Bankhead, William Bendix, Walter Slezak, Mary Anderson, John Hodiak, Henry Hull, Hume Cronyn, Heather Angel, Canada Lee. *Production* : 20th Century Fox, 1943.

Un maillon manquait à la chaîne, ce *Lifeboat,* tourné entre *l'Ombre d'un doute* et *Spellbound,* et que nous n'avions encore pu voir. Eclaire-t-il le visage d'Hitchcock d'un jour supplémentaire ? A vrai dire, il n'apporte rien, mais simplement précise et confirme ce que nous pensions déjà. Ce film, d'où toute virtuosité technique est absente, expose sous la forme d'un drame ce qui se cache, ailleurs, sous des enjolivures romanesques : il dit, on ne peut plus clairement, ce qui, en d'autres œuvres, se devine. Il a la sécheresse d'un apologue.

Tel, du moins, m'apparaît-il, vu avec dix ans de recul, et je ne maudis pas le contretemps qui me le fait connaître si tard. Il est de circonstance, et me renvoie de nouveau à l'Hitchcock moraliste que j'évoquais à propos de *Trouble with Harry.* Car cette histoire est morale ou ne l'est pas. Elle a beau être signée Steinbeck,

elle porte avant tout la marque Hitchcockienne. On peut ne pas aimer notre cinéaste, mais difficilement soutenir, dans le cas présent, qu'il n'y a que du vent au fond de son sac.

J'avouerai, pour rendre mon admiration moins suspecte, que la première partie ne m'a pas séduit outre mesure. Je suis, sur ce terrain d'une plus grande exigence technique. Avec la mer, les marins, la faim, la soif, la tempête, la fatigue, je n'aime pas beaucoup qu'on triche, et de bonnes lectures m'ont instruit, à défaut d'expérience. Chaque fois que je vois des êtres humains ailleurs que sur l'asphalte des villes, je voudrais que la nature fît irruption au premier plan, que le voisinage des éléments marquât leurs passions d'une couleur plus crue, sinon plus violente. Peu importe les moyens : la sécheresse d'un journal de bord est souvent plus éloquente que les plus *ronflantes métaphores*, Sternberg, dans *Anatahan*, créait une atmosphère barbare avec des fougères de carton. Hitchcock n'est ni assez concret, ni assez abstrait, pour faire jouer à la piscine du studio et aux *transparences* autre chose que les utilités. Nous l'avons vu depuis obtenir du décor, réel ou non, des effets qu'il ne soutire, là, qu'aux visages. Son travail de truquage est habile, très habile, mais peut-être serions-nous *aujourd'hui*, et serait-il lui-même, plus exigeants.

Donc, fort peu de cette poésie infuse en maints films postérieurs. C'est à peine si Hitchcock s'amuse à jouer sur les objets ou quelques détails : une caméra, une machine à écrire tombant à l'eau, la caresse de deux pieds, le soulier de l'amputé, le bracelet appâtant un poisson trop gros pour être un personnage bien sérieux. L'humour est, comme toujours, cinglant, mais peut-être, *réside-t-il plus dans* la morale que dans la peinture.

Et puis ce sujet est ingrat : c'est la porte ouverte à la fausse psychologie et la rhétorique. Enfermez des hommes qui ne se connaissent pas dans un lieu clos : ils se typeront malgré eux et paraîtront plus conventionnels que nature. Je n'aime point, pour cela, la *Patrouille perdue* de John Ford et la *Grande Illusion* n'est pas le Renoir pour lequel je garde le plus de tendresse : La Journaliste, l'Ingénieur, le Nègre, l'Infirmière, l'Allemand... par quelque bout qu'on prenne les personnages, nous voyons venir les majuscules. Nous naviguons dans les abstractions, et que nous suivions les caractères, ou prenions leur contre-pied, nous butons dans le même poncif. De la *marmite* coulera une sauce indigeste si on ne trouve un piment pour la relever.

Mais voilà : Hitchcock est, dit-on, maître du suspense, et son suspense, son piment est de qualité. Il se pose chez lui un problème pratique, dont l'envers est toujours moral, il nous prend par l'épiderme, nous mène en surface pour mieux faire entrevoir, entre deux coups de rame bien envoyés, le calme inquiétant des profondeurs.

Faut-il jeter l'Allemand par-dessus bord ? Non, dit le nègre, croyant, oui, dit l'ingénieur, matérialiste. Qui dit vrai, qui dit faux ? L'un et l'autre, *mais* leurs raisons sont louches. L'Allemand d'ailleurs a ses raisons et son droit à lui. Nous voguons en pleine incertitude. Tout est faussé, parce que chacun, même s'il agit juste, pense mal. La scène où la collectivité bascule le tricheur dans la mer est ignoble. Le nazi n'a que ce qu'il mérite, mais tous seront punis non tant de leur imprévoyance que de leur ignominie. Où est l'issue ? ... Dans un *entre-deux* que certains pourront juger hypocrite, mais que j'estime, pour ma part, surtout clairvoyant. Telle est la morale d'Hitchcock : qu'importe que le crime profite à l'innocent, puisque c'est la loi commune. Nous sommes embarqués sur une mer chargée de cadavres et, si nous surnageons, ce n'est point par notre mérite. *Ainsi* pense la journaliste, ici plus ou moins porte-parole de l'auteur, mais point, pour cela, plus aguichante.

Bref tout est brouillé mais plus au dam de chacun qu'à son avantage. Le criminel se vêt d'une couleur sympathique, non pour se justifier, que mieux accabler l'innocent, car d'innocent, à vrai dire, il n'y en a point. Pensée d'un pessimiste, pensée d'un humoriste qui ne se défie de rien tant que de la jobardise, d'un franc-tireur moral qui flaire à cent pas la mauvaise odeur de l'haleine collective et remet chacun à sa juste place, y compris le spectateur.

J'aime ce regard sévère et ironique. Je ris, puisqu'il flatte mon rire, tout en sachant que ce rire est impur.

Ignoble, Hitchcock ? Pas plus que nous-mêmes. Son monde ne connaît pas l'héroïsme, mais je ne sache pas qu'il le condamne. Tout simplement, il n'admet aucune excuse, même celle, la plus séduisante, de la naïveté ou de la faiblesse. Il renvoie chacun à soi et l'amène à creuser l'idée qu'il se fait de lui-même. Il ne connaît pas la pitié, parce que la pitié est injurieuse.

Cette extrême intelligence se double d'une sensibilité toute cinématographique. Le dialogue, dans ce film, est plus révélateur qu'en aucun autre mais les visages, les attitudes commentent et complètent ce qu'il ne conduit qu'à mi-chemin. Prenez quelque pauvre bougre accablé par un puissant de ce monde : vous pourrez, par ces deux figures, exciter chez le spectateur la compassion ou la répulsion... Vous jouez à coup sûr et ne montrez rien de l'homme que ce qu'il consent lui-même à étaler. Vous présentez des entités, non des êtres et restez en deça de la fable du *Mogol,* Montrez le roi nu comme chez Andersen, ou le fanfaron au pied du mur ? Vous n'aurez pas fait un pas plus grand. Plongez maintenant dans les transes celui qui n'a d'autre masque que sa candeur, son honnêteté, mais laissez le fort durcir dans l'action son visage, n'ôtez rien aux fous, aux criminels de leur séduction, permettez à chacun de persévérer dans son être à proportion de la vigueur de son caractère : au lieu de faire sauter, tout de suite, l'écorce, poussez-le, au contraire, à bout. Avant de condamner ou de justifier, multipliez les épreuves et que l'écran sache en porter le reflet. Vous aurez fait ce que fait Hitchcock. Vous irez vers une découverte perpétuelle, non une pâle illustration de vos idées. Si la caméra flatte ce que vous réprouvez, abaisse ce que vous désiriez sauver, ne vous en prenez qu'à vous-même. Reconsidérez les choses, et, en fin de compte, peut-être aurez-vous raison, mais seulement en fin de compte, au bout d'un long chemin, instructif et plein d'imprévu.

Eric ROHMER.

Seul le cristal...

CELA S'APPELLE L'AURORE, film Franco-Italien de LUIS BUNUEL. *Scénario* : Luis Bunuel et Jean Ferry, d'après le roman d'Emmanuel Robles. *Dialogues :* Jean Ferry. *Images* : Robert Lefebvre. *Musique* : Joseph Kosma. *Décors* : Max Douy. *Interprétation :* Georges Marchal, Lucia Bose, Giani Esposito, Nelly Borgeaud, Julien Bertheau, Jean-Jacques Delbo et Henri Nassiet. *Production :* Films Marceau-Laetitia Films, 1956. Montage : Marguerite Renoir.

« *O, massacreurs, enfermeurs, imbéciles enfin, de tous les règnes et de tous les gouvernements, quand préférerez-vous la science de connaître l'homme à celle de l'enfermer et de le faire mourir ?* »
SADE.

Seul le cristal peut analogiquement donner une idée tant de la luminosité de ce film que du montage à facettes dont l'a pourvu Marguerite Renoir. Seul ce film pouvait, comme le cristal, réunir en une seule flamme la gamme infinie d'éclairages qui lui venaient de tous les horizons.

Car, à qui veut se donner la peine d'émonder une œuvre comme *Cela s'appelle l'aurore,* il apparaît vite que c'est la *morale* de Bunuel qui constitue le tronc commun auquel se rattachent d'innombrables branches :

Cela s'appelle l'aurore nous conte d'abord l'histoire d'un homme, Valério, que l'amour conduit à se séparer de sa femme légitime pour vivre avec sa maîtresse Clara.

Cela s'appelle l'aurore est aussi l'histoire d'un médecin qui cache un assassin parce que, dit-il, « *si l'on est un homme, il y a des choses qu'on doit faire* ».

Cela s'appelle l'aurore est encore l'aventure de Sandro, l'ouvrier agricole, blessé à mort par le décès de sa femme Magda et traqué par la police pour avoir abattu son patron, cause de son malheur. Protégé par Valério, il quitte la maison du médecin avant la descente de police et se suicide.

Cela s'appelle l'aurore est bien autre chose : le conflit de deux classes, la peinture de l'amitié virile (Valério et Sandro sont liés par le souvenir d'années passées ensemble à la guerre), la dénonciation de l'hypocrisie sociale dont le système policier est le symbole tangible, et de l'hypocrisie religieuse incarnée par un prêtre de soirées mondaines.

Le roman de Roblès dont le film est l'adaptation présentait une matière ample et riche. Mais il était peu de réalisateurs capables, comme Bunuel, de fondre au feu d'une morale sans concessions les aspects multiples d'une œuvre que guettait le disparate. Car, outre *les modifications* d'ordre morphologiques (*ex :* nous assistons dans le film au départ d'Angela pour le continent ainsi qu'à la première rencontre de Valério et de Clara (1)), *la suppression* de certains personnages (Francesca Marchesi qui tente de séduire le docteur, Casella, le journaliste à la faconde étourdissante) et, partant, de certains épisodes, *le déplacement* de l'accent que Roblès avait mis sur le médecin dont le monologue intérieur occupe le centre du roman, ce qui constitue l'originalité propre de Bunuel, c'est *le ton*, d'une gravité et d'une sincérité rarement égalées, même par lui ; c'est *la morale*, d'un caractère subversif tel que, s'il est passé inaperçu aux yeux de certains, c'est qu'il se situe au *point aveugle* de leur vision morale.

***

Il est possible de reprendre, à propos de Bunuel, ce que Henri Heine écrivait à propos du marquis de Sade « *Aucun écrivain de ce temps n'a, comme Sade l'a fait, posé plus nettement la question de classe, établissant un caractère de parallélisme rigoureux entre la force et la richesse, la faiblesse et la pauvreté.* »

Le sacrilège, l'adultère, le recel d'assassin, dont sont émaillés les films de Bunuel, ne sont que les formes de combat d'une morale qui, en termes d'absolu, se définit par *l'athéisme, l'union libre* et *l'anarchie* au sens où Sade l'entend lorsqu'il écrit que « *le règne des lois est inférieur à celui de l'anarchie* ». A l'extrême pointe de la réaction aux formes de pression sociales ou religieuses, la justification morale de l'attitude de Valério se trouve dans cette phrase : « *Dans une société criminelle, il faut être criminel* » (Sade). Bunuel reprend à son compte les coups portés jadis par le Surréalisme à l'endroit des idées de *Patrie,* de *Famille* et de *Religion.* Et, pour s'assurer qu'il ne s'agit pas de coups bas, il n'est que de songer que, pas une seconde, au spectacle de la détresse, notre pitié n'est mise à contribution, mais notre sens de l'injustice. Les dialogues de Jean-Ferry, directs et frappés comme une médaille ne laissent place à aucune équivoque. La *pitié,* comme le *sentimentalisme,* sont constamment battus en brèche, la première par la cruauté du trait, le second par le besoin typiquement sadiste de détruire le lyrisme (2) d'une scène d'amour à l'aide d'un élément étranger, vulgaire (un peigne), cocasse (une tortue) ou poétique, retrouvant ainsi la recette éprouvée de la métaphore surréaliste.

C'est également au surréalisme que Bunuel doit l'idée du « *salut terrestre par la femme, de la vocation transcendante de la femme* » (Breton) qui domine toute son œuvre. Clara, à qui Lucia Bose prête son apparence inoubliable, est véritablement « *la femme à la langue d'hostie poignardée* » dont parle Breton dans son poème *l'Union Libre,* la femme qui assume toutes les valeurs morales sacrilèges et subversives, les seules qui vaillent qu'on y souscrive. Ne propose-t-elle pas spontanément à Valério de cacher Sandro lorsqu'elle apprend que celui-ci est recherché par la police ? Dans une société policière, l'amour qui unit Valério et Clara ne pouvait relever que de *la complicité* : ils cacheront Sandro comme ils ont caché leur amour. Lya Lys, dans *l'Age d'Or* était, elle aussi, contrainte de se cacher pour rejoindre son amant.

***

Toute la mythologie de Bunuel, en même temps qu'elle en précise les

---

(1) Ce qui permit aux scénaristes de rattacher au fil du récit l'épisode du viol de la petite fille.

(2) N'est-ce pas aussi ce besoin sadiste qui explique l'emploi restreint par Bunuel des gros plans et des mouvements d'appareil trop délirants, marque des œuvres lyriques (Dassin, Gance), épiques (Eisenstein) ou psychologiques (*All about Eve*) ?



Lucia Bosé et Georges Marchal dans *Cela s'appelle l'aurore* de Luis Bunuel.

détours, s'organise autour de cet édifice moral que la femme couronne et oriente. La thématique des animaux, de la *poule* en particulier dont l'état est de *narguer*, et qui, dans *Cela s'appelle l'aurore*, prend la plus grande importance au moment de la mort de Magda, donne la mesure de la conception bunuelienne de la nature, conception sadiste entre toutes et qui tient en cette formule de Sade lui-même : « *L'impossibilité d'outrager la nature est selon moi le plus grand supplice de l'homme* ». Robinson Crusoé transformant sa cabane en place-forte et Pedro massacrant les poules qui lui sont confiées (*Los Olvidados*) représentent les deux comportements types du héros sadiste à l'égard de la nature : méfiance ou hostilité déclarée.

Rendre compte, comme il conviendrait, de tout ce que *Cela s'appelle l'aurore* développe ou reprend en sourdine des thèmes communs aux œuvres antérieures de Bunuel (1), depuis le fétichisme du pied jusqu'aux tableaux des *gosses* aux jeux peu innocents, de *l'infirme* qui quitte le cabinet de Valério sous l'œil sarcastique de son beau-père, du *vieillard* qui viole sa petite-fille (celui de *La Brute* se délectait à sucer l'auriculaire de sa belle-fille), mènerait l'exégèse bien au delà du cadre de cet article. Je voudrais toutefois attirer l'attention sur trois détails significatifs, trois « *actes manqués* » qui en disent plus long que maints commentaires sur les vues les plus subjectives d'Angela, de Fasaro et de Clara. Dans les premières images du film, Angela laisse tomber son foulard dans la fange d'une ruelle et le ramasse. Plus tard, Fasaro perd l'un de ses gants qui lui est aussitôt restitué par un de ses hommes. Enfin, Clara se voit rapporter par Valerio l'une des branches fleuries qu'elle a

(1) Je ne crois pas qu'il soit exagéré de voir dans l'emploi de Gaston Modot un rappel de *l'Age d'Or* et dans le choix de l'interprète du commissaire Fasaro parmi les membres de la Comédie Française la même intention de *compromettre* qui pousse Bunuel à faire de ce même commissaire un amateur « *éclairé* » de Claudel et de Dali.

laissé glisser de ses bras. Il ne faut pas être grand clerc en psychanalyse pour comprendre que ces trois *maladresses* signifient respectivement : le secret désir d'Angela de quitter le pays, le plaisir inavoué de Fasaro de se voir servi et le désir profond chez Clara d'être rejointe par Valerio. La conduite ultérieure de ces trois personnages ne fera que mettre en lumière ce que l'opacité de chacun d'eux ne laissait jusque là que deviner.

Avec *Cela s'appelle l'aurore*, Bunuel nous donne une fois de plus l'éternelle pièce sensible dont le revers s'appelle l'horreur. Puisse-t-elle devenir monnaie courante.

André-S. LABARTHE.

Notre miracle quotidien

LE ROMAN INACHEVE, film soviétique en Sovcolor de FRÉDÉRIC ERMLER. *Scénario :* Constantin Issaiev et Frédéric Ermler. *Images :* A. Nazarov. *Musique :* G. Popof. *Décors :* I. Kajlan et B. Manievitch. *Interprétation :* E. Bystritzkaya, S. Bondartchouk, S. Hiatzintova et E. Samoilov. *Production :* Lenfilm, 1955.

Le Roman inachevé, déjà présenté au cours de la semaine du cinéma soviétique, en octobre dernier, était, de l'avis général, un des meilleurs du lot. Pour ma part, je le préfère nettement à *La Cigale*, bien jouée, bien conduite mais horriblement académique, masquant l'amertume de Tchékov sous un optimisme de commande qui ôte tout sens à l'histoire. Frédéric Ermler, vieux routier, habile metteur en scène de *Un Grand Citoyen*, de *Camarade P.*, du *Tournant décisif*, tire son épingle d'un jeu où la science et la fleur bleue font bon ménage. Une doctoresse s'éprend de son malade, ingénieur auquel la paralysie n'enlève rien de sa puissance de travail, ni d'une irascibilité bien sympathique. Il guérira, comme on devine, moins par l'effet d'un traitement hardi, que par la puissance des beaux yeux et des pleurs de la praticienne.

Décidément, la mode est aux miracles, même en Union Soviétique. Ce film montre la puissance du moral sur le physique, alors que notre art spiritualiste aime à s'attarder dans les pièges de la chair. Ce qui est exceptionnel, surnaturel chez nous, est là-bas, considéré comme monnaie courante. Ainsi dans *L'Homme véritable* que nous vîmes après la guerre, un aviateur blessé réapprenait à marcher. Le point de vue change mais le mythe reste le même, et l'âpre climat du réalisme socialiste ne l'a décapé ni de sa naïveté, ni de toute sa poésie.

Je préfère ce matérialisme là à celui pédant et agressif de *Minine et Pojarski*, *Pavlov* ou *Mitchourine*.

La mise en scène n'est pas sans mérite. Il manque à Ermler l'humour de Barnet ou la truculence de Donskoï, mais quelques scènes sont de la meilleure tradition russe : cette cour maladroite du collègue médecin, cette fête de famille, cette rencontre nocturne d'un chœur d'étudiants. Ce genre que l'on dit *intimiste*, les Soviets auraient gagné à mieux le cultiver, même s'ils ne l'ont pas, à vrai dire, jamais absolument délaissé. En tout cas, la précision du trait, et surtout la vérité du jeu sauvent la conclusion du ridicule. L'acteur russe a sur tous cet avantage d'allier superbement les apports de son métier à ce qui ne relève que des dons, d'être plus naturel dans la composition qu'il ne serait, campant son propre personnage, bref de nous offrir un mélange de Jouvet et de Gabin, ailleurs impensable. Quelques mimiques trop appuyées ont vite trouvé leur correctif dans des mines si justes, que le plus sévère censeur se doit de rendre les armes.

Où va le cinéma russe ? Ni ce film, ni ceux de Cannes ne nous permettent encore de répondre. Le changement qui s'opère dans le domaine politique marquera d'ici peu je suppose, l'écran de son reflet. Un grand peuple qui s'éveille des désastres de la guerre et de l'obscurantisme stalinien a certainement son mot à dire. Obscurantisme, je sais, qui n'étouffa point la grandeur d'Eisenstein, ni ne tarit la sève héroïque des épopées guerrières: mais il raréfia la veine plus modeste de quelques cinéastes, mieux à l'aise, comme Ermler ou Barnet, dans l'ob-

servation que le lyrisme didactique. Sous les bruns et les mauves de *Sovcolor*, Léningrad, lieu de l'action, semble avoir conservé le visage du Pétersbourg de jadis, les quais de la Néva sont ceux que chante Dostoïevsky dans *Les Nuits blanches*. Youtkevitch s'apprête à tourner *L'Idiot*. Les fantômes du passé vont-ils ressurgir ? Ou, secouant toute entrave, celle de la tradition tsariste, comme du catéchisme matérialiste, le cinéma soviétique parviendra-t-il à s'engager, les années qui vont suivre, dans une voie vraiment moderne, insoupçonnable. S'il pouvait nous faire cette surprise !...

Eric ROHMER.

La part du feu

LA NUIT DU CHASSEUR, film américain de CHARLES LAUGHTON. *Scénario* de James Agee, d'après le roman de David Grubb. *Images* : Stanley Cortez. *Musique* : Walter Schumann. *Interprétation* : Robert Mitchum, Shelley Winters, Lilian Gish, Evelyn Varden, Peter Graves, Billy Chapin, Sally Jame Bruce, James Gleson, Don Beddoe, Gloria Castello. *Production* : Artistes Associés, Paul Grégory — 1956.

A jouer le jeu de l'actualité, de concessions en concessions, le cinéma s'est refusé quelques-uns des plus beaux éclats qu'au double sens du terme le *jour* moderne tire parfois des plus vieilles bouteilles entreposées dans l'esprit humain. Il appartenait à Charles Laughton de rompre le silence et de nous convier à cette insolite descente aux enfers de la mémoire. Sous le prétexte d'une « murder story » qui en vaut bien une autre, il brosse sous nos yeux un inquiétant portrait de la vie infantile, comparable en plus d'un point aux chants II et III de l'œuvre de Lautréamont.

Au cours d'un séjour en prison, Harry Powell, un pasteur qui n'en est pas à sa première escroquerie, fait la connaissance de Ben Harper condamné à être pendu pour avoir volé 10.000 dollars qui n'ont jamais été retrouvés. Rendu à la liberté, son premier soin est d'épouser la veuve, Willa, mère de deux enfants, Pearl et John, pour tenter de mettre la main sur le magot. Mais Willa, il s'en rend vite compte, ignore où il se cache. Il la tue et la précipite dans la rivière au volant de sa voiture. Alors commence la sarabande infernale. Tour à tour tendre et menaçant, le pasteur ne parvient pas à deviner où se trouve l'argent, une poupée que les deux enfants ne quittent ni le jour ni la nuit, qu'au moment où ceux-ci, terrorisés, s'enfuient et remontent la rivière dans une barque. Ils sont recueillis à l'aube par une fermière au grand cœur qui veille sur eux un fusil à la main. C'est elle qui blesse le pasteur et le fait arrêter tandis que John, en proie à une crise nerveuse, le frappe furieusement avec la poupée d'où s'échappent les 10.000 dollars : La part du feu.

Telle est la trame générale de *La Nuit du Chasseur*, tel en est le contenu manifeste. Mais si nous nous interrogeons sur la signification de cette nuit de terreur, comme nous y invite l'aspect onirique de l'ensemble que vient renforcer l'identité plastique de l'arrestation de Ben Harper et de celle du pasteur, c'est à son contenu latent que nous devons nous référer.

Tout s'éclaire, en effet, si nous considérons ce film comme l'histoire d'une *régression* qui conduit jusqu'à l'extrême origine de la vie deux enfants récemment venus de la vie aquatique (intra-utérine) à la vie pulmonaire. Le film débute par l'exposé détaillé d'un double complexe d'Œdipe positif. Le pasteur Harry Powell, l'ogre des contes pour enfants, (qui nous apparaît un instant devant une table abondamment servie, comme Laughton lui-même dans la plupart de ses films) est le *Père « revêtu de ses instruments de torture »* (*Chant de Maldoror*). En sa compagnie la petite Pearl abandonne facilement la poupée, symbole maternel, manifestant ainsi une fixation à son endroit. Chez John au contraire, la fixation à la mère, symbolisée par son attachement à la poupée, se traduit à l'égard du *Père* par une attitude hostile qui le mènera jusqu'à la perpétration

(manquée) du meurtre (meurtre de Laïos), attitude déterminée par la menace du Père arborant son inséparable couteau à crans d'arrêt, symbole à peine déguisé de la castration.

La seconde partie du film est placée sous le signe de la *régression.* Guetté par la castration, John entraîne sa sœur et les deux enfants s'enfuient en *remontant* la rivière. Il faut rappeler qu'entre temps le pasteur, pour se débarrasser de la mère, l'a jetée à l'eau et par cet acte a réalisé l'homonymie mer-mère. C'est donc, après l'angoisse de la poursuite, l'inconscient intra-utérin de leur origine que regagnent les deux enfants. *Comme la poupée,* l'eau est le symbole de la mère et il n'est pas inutile de signaler qu'en *remontant* la rivière, c'est vers le principe de leur vie que remontent John et Pearl. Lorsque, à l'aube, *à l'aube de leur vie,* ils s'endorment enfin, ils ont retrouvé la sécurité du premier sommeil : « *et comme aux temps anciens ils peuvent dormir dans la mer* » (Eluard). L'aboutissement de la régression est évidemment le « *ventre maternel* » symbolisé ici par la vieille fermière qui veille à leur sécurité et qui prend soudain la figure abstraite de *La Mère.* L'arrestation du pasteur, par son identité avec celle de son père, éveille soudain John à la douloureuse conscience de son acte : il est le meurtrier de son père.

Si maintenant nous nous attachons à sonder le climat religieux dans lequel baigne le film, une seconde interprétation vient se superposer à la précédente.

Dans « *Moïse et le Monothéisme* », Freud fait dériver le concept de péché originel du « *sentiment de culpabilité dû à un sentiment réprimé d'hostilité envers Dieu* ». Harry Powell, cet étrange pasteur qui porte les mots LOVE et HATE tatoués sur la première phalange de chaque main, est le Dieu de l'Ancien Testament, le « *Céleste Bandit* » des Chants de Maldoror, *le plus fort dont la colère est terrible* ». Devant lui, John et Pearl, comme le peuple de Moïse, sont pleins de crainte et de respect. Peu à peu « *le sentiment réprimé de leur hostilité envers lui* » se matérialise dans les 10.000 dollars qu'ils cachent dans leur poupée et qui deviennent ainsi le symbole d'un acte qu'ils n'ont pas commis (la mort de Ben Harper). Le parricide final, le peuple juif *lynchant* (comme dans le fim) leur Dieu, donne un sens à leur culpabilité jusque-là sans objet réel, la rend *réelle.* Le symbole des 10.000 dollars, désormais inutile, est détruit.

Telle qu'elle se présente, avec ses images issues de l'Expressionnisme sans en avoir l'alibi chronologique (dues à Stanley Cortez, l'opérateur de *La Splendeur des Ambersons*), *La Nuit du Chasseur* est le film de l'enfance. Outre Lautréamont, je ne vois que Bellmer, avec ses « *Jeux de la poupée* » ou Michaux lorsqu'il entreprend de parler du caoutchouc, pour rendre une atmosphère semblable de sexualité angoissée.

La Nuit du Chasseur, belle « *comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme assimile* ». (Chants de Maldoror).

André. S. LABARTHE.

Wagner et Fritz Lang

LA MORT DE SIEGFRIED, film allemand de FRITZ LANG. *Scénario* : Fritz Lang et Thea Von Harbou. *Images :* Carl Hoffmann et Günther Rittau. *Décors :* Otto Hunte, Erich Kettelhut et Karl Vollbrecht. *Costumes :* Paul Gerd Guderian. *Musique* : Gottfried Huppertz. *Production* : Decla-Bioscop-Ufa, 1923-24.

Après la rétrospective du cinéma allemand à la Cinémathèque, la reprise publique de *La Mort de Siegfried* de Fritz Lang fut une excellente initiative. Certains chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma ne peuvent se contenter d'être enfermés dans des musées. Malgré la projection accélérée qui en fausse le rythme, malgré l'exécrable partition « nouvelle » d'Edgar Bischoff, destinée commercialement à faire admettre un film muet aux spectateurs de 1956, l'étincelante beauté de cette première partie des *Niebelungen* sera



La mort de Siegfried de Fritz Lang.

devenue une évidence pour tous ceux qui ne la connaissaient que par les livres. Les progrès techniques survenus depuis 1924 ne marquent d'aucun vieillissement un film qui avait trouvé sa parfection et son équilibre dans une conception géniale de la mise en scène cinématographique. Dès l'instant où la technique devient invisible, ce qui est le dénominateur commun de tous les films d'auteurs, le facteur temporel est aboli. Dans cette perspective, *La Mort de Siegfried* apparait comme un fragment d'éternité. Le mythe jaillit du poème épique, les décors de studio, les architectures surhumaines échappent à l'expressionnisme. Les costumes et les paysages stylisés, les personnages changés en gigantesques abstractions participent tous de la même volonté d'atteindre à une métaphysique.

Et c'est pourquoi, bien que l'on s'obstine à prétendre que *Les Niebelungen* de Fritz Lang ne sauraient être rapprochés de *La Tétralogie* de Richard Wagner, cette reprise impose une comparaison, ne serait-ce qu'à cause de l'inepte commentaire musical infligé aux images du film. Il n'est pas question de dire que Fritz Lang a voulu illustrer l'opéra wagnérien ni qu'il a subi ses influences. L'important est qu'à travers les différences de tempérament et de conception dramatique, on retrouve de la mise en scène, ici à partir de la musique, art du XIXe siècle; là, à partir du cinéma, art du XXe siècle. Et qu'à travers cette conception d'une recherche métaphysique, par l'opéra et par le film, soit donnée une solution au problème de la création artistique. Malgré l'héritage — très mince — de la Grèce jupitérienne que l'on retrouve

par-ci par-là dans l'épopée, les deux œuvres contiennent toute l'Allemagne, sur l'un des sommets vertigineux où elle aime à se situer.

L'anneau des Niebelungen qui n'est pas, comme on continue de le croire en France malgré les wagnériens fidèles, une suite de quatre opéras mais un seul opéra en un prologue et trois actes, est construit, comme *Les Niebelungen* de Fritz Lang, sur le thème de la culpabilité. Pour avoir trompé les géants Fafner et Fasolt, architectes du Walhalla, Wotan, le roi des Dieux, sera poursuivi par la malédiction d'Albérich, souverain des Niebelungen auquel il a dérobé l'Or du Rhin (volé d'ailleurs par Albérich aux Ondines du fleuve). La première faute engendre une série de catastrophes et de malheurs jusqu'au *Crépuscule des Dieux* où Siegfried, fils des jumeaux incestueux Siegmud et Sieglunde, époux de Brunhilde la Walkyrie qu'il a délivrée du cercle de flammes où Wotan l'avait enfermée, trouve la mort à la suite des machinations d'Hagen à la cour des Burgondes. Brunhilde meurt avec lui sur le bûcher funéraire après avoir rendu l'Or du Rhin aux Ondines tandis que le Walhalla s'écroule.

Au thème de la culpabilité s'ajoute peu à peu celui de la rédemption. Siegfried, simple mortel dans ce monde de dieux, est chargé de racheter la faute originelle. C'est un héros pur, tirant son pouvoir de sa seule force et de son seul courage, vainqueur du dragon mais victime d'Hagen pour que tombe à jamais le crépuscule des dieux. A la mythologie païenne du point de départ se substitue l'idée d'un monde chrétien, d'une religion de l'amour et d'une montée vers la lumière.

Chez Lang, dans le contexte historique des années qui suivirent la défaite allemande, l'élan mystique de Wagner a disparu. Le scénario de Théa von Harbou, inspiré également de l'Edda scandinave du XII[e] siècle ne donne pas les mêmes rôles aux mêmes personnages. Siegfried est mis en situation, à l'âge d'homme, sans références à ses origines. Ce n'est pas Brunhilde qu'il aime mais Kriemhilde, la sœur du roi des Burgondes. Surtout, il manque la malédiction d'Albérich et l'anneau fatal des Niebelungen. Les forces qui s'affrontent sont l'orgueil, le goût de la puissance et les noirs démons souterrains. Siegfried, héros de lumière à la beauté supra-humaine, n'est pas un rédempteur.

De Wagner à Lang, quelque chose a changé; c'est la conception du héros chrétien. Dans le mythe se transpose la culpabilité de l'Allemagne, vaincue pour s'être abandonnée à ses forces mauvaises, son sens de la fatalité historique, sa hantise des conséquences du crime. La faute provoque la vengeance; le sang appelle le sang. Lang reprend à son compte les thèmes favoris du cinéma allemand à partir de Caligari pour élaborer un univers où la justice s'exerce avec la rigueur de la loi du talion. On peut regretter que la reprise de *La Vengeance de Kriemhilde* n'ait pas suivi celle de *La Mort de Siegfried*. C'est là, dans l'atmosphère des armes entre-choquées, la lueur des incendies et les sanglants combats du camp d'Attila, que l'art de Fritz Lang manifeste son amplitude. Là que s'organise toute son œuvre future, avec l'idée de vengeance et de punition qui est comme l'héritage judaïque de la notion du dieu de colère.

La mort de Siegfried, c'est celle de l'ange qu'un peuple ne cesse de tuer pour payer sans cesse sa mort dans l'anéantissement, le sang, le feu et les carnages.

Le dernier crépuscule des dieux fut la fin de Hitler.

Jacques SICLIER.

Un film d'auteurs

FRANÇOIS MAURIAC, court métrage français de ROGER LEENHARDT. *Commentaire :* François Mauriac, dit par lui-même. *Images :* Noël Ramettre. *Musique :* Guy Bernard. *Production :* Les Films du Compas, 1955.

Ce *François Mauriac*, par Roger Leenhardt est aussi un magistral *Roger Leenhardt* par François Mauriac. En effet, si le poète des *Dernières*

Vacances n'a rien à envier, sous le rapport de l'intromission de l'auteur dans son œuvre, au romancier du « Nœud de Vipères», une sorte de lèpre s'est déclarée chez chacun d'eux au contact de l'autre : le souvenir.

Parvenu à l'étape décisive et, peut-être, ultime de son œuvre et de sa vie, Mauriac ne met pas peu de fierté à faire, devant nous, le tour du propriétaire, nous invitant au passage à feuilleter l'album de famille, à goûter avec lui les raisins de son domaine, à resucer après lui le bonbon mystique que sa mémoire a préservé du temps. Sa voix frémit (cette voix sensible comme une aiguille aimantée à la recherche d'un Nord fugitif) à l'évocation de telle danseuse de baraque foraine, dont il faillit tomber amoureux, à l'instar de plusieurs camarades, de telle statue frivole qui représentait un adolescent caressant une chimère, de ces journées étouffantes où Grahame Greene, son ami d'outre-Manche, se plaît à situer l'action de ses romans) dont Bordeaux a le secret. Le vertige de la chair nous conduit lentement au refus de la chair, qui se pare des atours, des atouts dangereux du péché. L'angoisse trouble de l'adolescence nous suggère peu à peu l'idée de remède, de contre-poison, l'idée de la *Grâce*. « *Il y a la nature corrompue et il y a la Grâce toute-puissance.* » (Mauriac.)

Un romancier remonte le fleuve de son œuvre jusqu'à la source vive du besoin d'écrire. Et c'est l'incessant chassé-croisé d'impressions, d'atavismes, d'espoirs, de satisfactions : voici le verre qu'ébranlait le passage du train et voici l'image fixée à jamais de sa réception à l'Académie Française ; sur les honneurs du Tastevin passe l'haleine fétide qu'exhale l'immobilité ancestrale d'une maison de campagne, Barrès, Maurois, ses fils et sa femme.

Certes, rien n'a été dit et l'homme se dérobe toujours à l'approche du pinceau; l'homme et son mystère. Et, pourtant... et, pourtant, un homme a parlé et cela a suffi à nous émouvoir.

Même s'il conjugue un peu mieux le verbe avoir que le verbe être, nous devons savoir gré à Mauriac d'avoir su éviter l'indécence de ces « strip-tease » autobiographiques que sont certains journaux littéraires et « intimes ».

On sait, depuis les *Dernières Vacances* que la dimension principale de l'œuvre de Roger Leenhardt est la dimension du souvenir. *Naissance du Cinéma* même ne s'attachait-il pas à tracer le portrait d'un art encore en proie à l'acné juvénile ? Le propos de ce *François Mauriac* n'est pas différent de celui des deux autres films. Leenhardt plonge, une fois de plus, dans les eaux troubles de l'adolescence. Pour nous décrire l'enfance de Mauriac dans sa propriété de Malagar, deux voies s'offraient au cinéaste : celle de l'objectivité sèche et dépouillée et celle de la redécouverte émotionnelle. Chacune présentait un écueil : la première celui du didactisme, la seconde celui du reportage lacrymal. En choisissant la seconde, Leenhardt retrouva la même sensibilité aiguë qui présida à son œuvre antérieure. Le domaine de Malagar nous apparaît à travers le regard émerveillé de notre enfance. C'est le royaume enchanté de Torrigne, le pays de Juliette Lherminier et du Grand Meaulnes. Notre œil se trouve subtilement sensibilisé au spectacle oublié du « *moutonnement de la cime des arbres* » (Leenhardt). Notre cœur retrouve un instant cette envie de mourir devant une fleur trop belle. « *Mais il faudra bien quitter l'enfance.* » (Leenhardt.) Il faudra bien quitter Malagar pour la « ville pétrifiée », les études, la gloire peut-être, grosse de servitudes et de vains honneurs.

Mauriac joue alors pour Roger Leenhardt le rôle de la madeleine de Proust. Il déclenche une avalanche d'émotions qui nous font connaître un peu mieux le poète de l'enfance et du souvenir.

Le sort réservé aux courts métrages dans l'établissement des programmes, l'amputation dont ils sont régulièrement l'objet, en font injustement les enfants pauvres de la critique. Les *Pierre Curie* de Franju et *René Leriche* de René Lucot, pour nous en tenir au genre commémoratif, méritaient d'autres encensements que ceux du silence. Il n'est pas seulement paradoxal d'affirmer que tel court métrage ou tel film publicitaire est plus riche en trouvailles de mise en scène que telle super-production de deux heures et plus.

Si le court métrage de Roger Leenhardt n'est pas son œuvre la plus importante, il est assurément l'un des

meilleurs ouvrages de François Mauriac. Remercions l'un et l'autre d'avoir *su, tour à tour, se* faire la courte échelle pour atteindre le fruit brûlant de leur adolescence.

André S. LABARTHE.

Rare...

LA MERE, *film* soviétique en Sovcolor de MARC DONSKOI. *Adaptation* : M. Kovarski et N. Donskoi, d'après le roman de Maxime Gorki. *Images* : A. Mitchourine. *Musique* : L. Schwartz. *Décors* : V. Agranov. *Interprétation :* V. Maretskaia, A. Balatov. N. Kolofidine, A. Petrov, P. Oussornichenko, T. Piletskaia, S. Kourilov et L. Grizenko. *Production* : Studio de Kiev, 1955.

Il est permis de se demander pourquoi le Ministère de la Culture Soviétique a prévu, dans son Plan Thématique des Productions 55-56, aux côtés des adaptations d'œuvres littéraires célèbres de Gogol, Tolstoï, Ostrowsky, Cervantès et Shakespeare, celle de *La Mère,* de Gorki, que Poudovkine avait déjà magistralement mis en image en 1926.

Dans leurs grandes crises d'agressivité dirigée les sociétés ont parfois besoin d'illustrer et de diffuser certaines idéologies abusives. Mais dans le contexte actuel de la politique russe la propagation de serinettes sacrificielles devient inexplicable. Donskoi est un remarquable spécialiste des adaptations littéraires sur commande, et, plus particulièrement, de celles de Gorki. On se souvient de l'admirable trilogie qu'il a consacrée aux œuvres autobiographiques de Gorki à la demande du Gouvernement soviétique, deux ans après la mort du grand écrivain (qui avait tout particulièrement affecté le maréchalissime Staline). Cette maîtrise confirmée n'a sans doute pas été suffisante pour soutenir le célèbre golgotha socialiste de *La Mère* avec la profonde et humaine harmonie qui éclairait les aventures ininterrompues du jeune Alexis Pechkov. Parfois même, des poncifs homologués émergent : le vilain mouchard ridicule, l'attitude irréductible du révolutionnaire au tribunal (1).

Ceci pesé, *La Mère* contient quelques minutes de cinéma qu'aucun autre film *n'a été capable d'égaler,* à Cannes comme ailleurs, cette année, parce qu'elles participent d'un cinéma qui disparaît sous nos yeux. La visite d'une foire (qui rappelle celle de *L'Enfance de Gorki*), deux passages curieusement homologues (ou un père, puis un fils tirent péniblement de la vodka quelques informes balbutiements) permettent de retrouver à travers des effets la plénitude d'un style qui n'appartient qu'à Donskoi. Pas un moment des kilomètres de pellicule de Cannes n'a proposé un instant de cinéma qui égale en force expressive la séquence dans laquelle la mère, au cours de l'audition d'un morceau de piano revoit sa vie irrémédiablement râtée, le retour de son mari saoûl, sa fuite avec son petit garçon dans les bras, vers un immense soleil couchant contre lequel elle s'abrite, hébétée, épuisée, hochant absurdement la tête.

Ces images convulsives devraient satisfaire les planificateurs car elles chargent d'un pathétique cinématographique peu usité le thème économique et politique du gaspillage de

---

(1) En définitive l'héroïsme civique, l'esprit révolutionnaire présentés dans ce film ne sont pas du meilleur orient. Ils seraient même un peu périmés que ça ne m'étonnerait pas. Aujourd'hui, en matière d'action politique un peu de cynisme lucide est plus utile que d'aussi limpides abnégations.

Alors qu'à l'époque de *La Mère* on pouvait s'instruire et se perfectionner dans les bagnes politiques, on n'en revient, de nos jours, beaucoup moins souvent, et, en tout cas, très abîmé. Pourquoi faire de ces attitudes insuffisantes un éloge public et publicitaire. En matière de sacrifice toutes les béatitudes ne se valent pas, et du fameux Sermon sur la Montagne, il faut en prendre et en laisser. *Il est stupéfiant de trouver dans* un film russe de combat une formule christianique comme : « *Quand y aura-t-il des mères qui enverront leur fils à la mort avec joie ?* » Il est vrai que le héros exemplaire qui dit cela va être pris par la police, et n'est plus dans son état normal.



La scène du tribunal de *La Mère* réunit quelques attributs préférés des mentalités incurablement métaphysiques de notre temps. On peut reconnaître, entre les représentants de l'ordre, les artisans de la liberté et de la justice sociale, dressés contre les défenseurs de l'autorité et de la discipline hiérarchique. Nous n'avons naturellement pas une seule photo-témoin des cris authentiques, aucune trace communicable de ce qui fait la magie inquiète du style de Donskoï, et la valeur de *La Mère*

vies humaines propre à tous les anciens régimes, l'idée du martyre inconscient d'hommes et de femmes inachevés qui s'usent dans les privations et des travaux stupides. J'avoue préférer cette accusation bouleversante à l'exemple des martyrs orthodoxes et incombustibles.

Depuis quelques années, les meilleures œuvres que nous délèguent les U.S.A. instaurent une dramaturgie de l'ingénieux, qui sur fond d'écœurements métaphysiques et d'impossibilités professionnelles, brode infatigablement des symétries paradoxales, des successions et des entrées astucieuses, remplaçant parfois tout simplement les certitudes, raisons d'être ou trouvailles par une infaillible désinvolture. Je donne toute l'adresse diabolique de ces incollables pour un déraillement de train d'images qui dans *La Mère,* nous prend à la gorge. Je donne tout l'esprit de suite des scénaristes U.S.A., pour la magie inquiète du lyrisme de Donskoi.

Pourquoi le Cinéma ne risque-t-il pas plus souvent les cris, incantations et autre je ne sais pas dire, qui rendent cette version de *La Mère* si précieuse ? Pourquoi n'use-t-on plus des privilèges du lyrique et ne sait-on plus hérisser les plans séquences avec les arêtes vives de quelques métaphores, accorder au récit un débit rythmé et déclamé.

A propos de *La Règle du Jeu,* d'*Alexandre Newski,* de *Mitchourine* les hypothendus n'ont pas manqué de qualifier ces œuvres de pêle-mêles construits sans soucis de l'ensemble. L'instinct ordonnateur trop vivant, trop organique de Renoir leur échappait, tout comme plus tard, celui de Rossellini ou de Trnka. Pour ma part, mon impression, devant cette dernière œuvre de Donskoi fut si forte, que je ne parviendrai plus à oublier Véra Maretskaia qui interprète le rôle de la mère, marchant dans la boue, et portant une valise remplie de tracts séditieux, pas plus que je n'ou-

blierai l'image de Charles Bickford qui, dans *La Femme sur la Plage* ne sauve d'un incendie qu'une machine à écrire portative.

Comment se résigner à perdre un seul des orages, vents et rivières que nous ont donnés les œuvres de Renoir, Dovjenko, Poudovkine ou Donskoi. A mesure que le nombre des films augmente, rien ne vient égaler les plans contagieux du *Fleuve* qui permettaient à une danse de cerf-volant d'éclater immédiatement après le plan rapproché d'une fille bouleversée, au lieu et place de sa joie, sans autre explication que le battement justifié du tempo. Ni l'apparition de Mitchourine immobile, écartelé et vert, au milieu de la serre, après la mort de sa femme. ni dans *L'Enfance de Gorki* la répétition extraordinaire de la foire, dans laquelle les personnages ruinés, aveugles, séparés, se retrouvent comme au jugement dernier, dans le cadre d'une fête identique à celle qui trouvait naturellement sa place au début du film. Rien n'égale les sauts imprévisibles des petits frères de François dans *Les Fioretti,* le développement symphonique du *Prince Bayaya* de Trnka, car avec le plus rare des instincts cinématographiques ces films et ces cinéastes apportent au cinéma le souffle bienfaisant des structures lyriques, démontrant que le temps cinématographique, plus peut-être que le temps musical, est capable de se mélanger aux êtres et aux choses de bonne volonté, comme le voulait Debussy dans ses œuvres.

Pour l'affirmer hautement, *La Mère* de Donskoi est, pendant quelques minutes, le plus beau film que j'ai pu voir ces derniers mois.

André MARTIN.

Le mythe fait le moine

DON JUAN, film franco-espagnol en Technicolor de JOHN BERRY. *Scénario :* Maurice Clavel et Jacques Emmanuel. *Dialogues* : Jacques-Laurent Bost. *Images* : Nicolas Hayer. *Musique* : Henri Sauguet. *Décors :* Georges Wakhevitch. *Interprétation :* Fernandel, Carmen Sevilla, Erno Crisa, Roland Armontel, Simone Paris et Christine Carère. *Production :* Benito Perojo-Da-Ma. Cinématograficas — Les Films du Cyclope — 1955.

L'idée est de Maurice Clavel. Le valet de Don Juan, Sganarelle, ayant été pris pour son maître, devient *réellement* Don Juan aux yeux des femmes. Car c'est le mythe de Don Juan qui fait l'homme. C'est une idée de pièce de théâtre et l'on voit bien comment l'action aurait pu s'organiser à la scène. Pour être digne de l'amour de la Séranilla, cette comédienne qui a vécu, sur les tréteaux de foire, mille amours avec le Don Juan de la légende populaire, Sganarelle aurait assumé le mythe jusqu'au bout et serait mort sur le bûcher préparé pour lui par la haine des hommes. Il serait mort et Don Juan aurait ainsi, grâce à lui, connu une fois l'amour.

Mais il s'agissait d'un film pour Fernandel. Fernandel-Sganarelle ne saurait mourir à l'écran. L'idée de Maurice Clavel, Bardem, Jacques Emmanuel, Jean Manse et John Berry l'ont donc adaptée, étant entendu que l'entreprise devait aboutir à un film à la fois drôle et attendrissant, à la mesure de ce Fernandel qui, depuis *Meurtres,* ne veut pas être seulement un pitre. Comme toujours, en pareil cas, il est difficile de savoir la part qui revient à chacun des adaptateurs dans un scénario où l'on sent que le thème théâtral initial a été soigneusement contenu, pour que le film échappât à l'intellectualisme. Il ne me déplaît pas d'imaginer que Bardem est responsable de ce Don Inigo barbu et machiavélique chef de police espagnol, ennemi de Don Juan, donc de l'amour, de ces allusions rapides aux rapports sociaux maître et valet et surtout de cette espèce de révolution populaire finale qui balaie le régime policier d'une Tolède de XVIIe siècle et de fantaisie, Bardem devant tenir d'une part, à la réputation que lui a faite une partie de la critique française, d'autre part, puisqu'il s'agissait d'une coproduction franco-espagnole, à adresser ce clin d'œil à l'Espagne de Franco. Jean Manse aura dû veiller à l'atmosphère

plus spécifiquement fernandellienne : situations comiques, astuces et bons mots. Quant à John Berry, ne lui serait-on pas redevable de cette introduction quasi parodique d'une Elvire (la traditionnelle épouse bafouée dont les plaintes ont trouvé chez Mozart un éternel écho) myope, fofolle, gesticulante et toujours en pâmoison ? Quoi qu'il en soit, l'histoire imaginée pour Fernandel ne conduit au bûcher un Sganarelle épris de la Séranilla que pour provoquer une émeute des femmes de Tolède sur les lieux de l'exécution. Lancé dans de nombreuses aventures pour avoir pris l'identité de son maître (afin, du reste, de sauver celui-ci des griffes de Don Inigo qui intrigue pour devenir gouverneur de Tolède) Sganarelle sera aimé pour lui-même et coulera des jours heureux avec la Séranilla, qu'il préfère même à Inès la tendre fille du gouverneur, fiancée au goulu barbon Altaquerque. Don Juan, relégué à l'arrière-plan ne compte aucune victoire à son actif et devient à l'occasion valet de son valet.

John Berry a eu, ici, à diriger Fernandel, comme ailleurs Eddie Constantine. Avec Constantine, il tirait mieux partie d'un univers abracadabrant, basé sur l'action et le rythme à la manière des films noirs américains. Dans *Don Juan* (comme dans l'*Ali-Baba* de Becker) la présence de l'acteur réfrène souvent les intentions de la mise en scène. Au lieu du film farfelu et irrévérencieux à l'égard du mythe de Don Juan que John Berry aurait pu réaliser, nous avons donc un *Don Juan* sur commande, à mi-chemin entre une reconsidération littéraire du mythe et la fantaisie cinématographique pure, avec des moments de vulgarité vaudevillesque dans certaines scènes écrites pour Fernandel. Celui-ci, d'ailleurs, n'est pas drôle.

Tout l'intérêt du film réside dans les morceaux où John Berry traite l'histoire à sa guise. Il suit son chemin avec flegme et nonchalance. Sganarelle se lance à la tête des chevaux emballés de la voiture de la Séranilla. Il va stopper leur élan ? Non, il passe sous leurs pieds et disparaît entre les roues de la voiture. Les chevaux s'arrêtent tout seuls; la Séranilla vient d'être « sauvée » par Don Juan.

« *L'amour est aveugle* » déclare Elvire en se cognant aussitôt dans une harpe et dans un battant de porte. A la poursuite de Sganarelle vêtu du costume blanc de Don Juan, la myope s'égare sans lunettes au milieu des danseurs et fausse le rythme des figures du bal. C'est en se heurtant à la paroi de verre d'un aquarium qu'elle retrouve un instant la vue et reconnaît Sganarelle. Ce sont bien là des idées de metteur en scène. L'excellente Micheline Dax, qui a pour elle les meilleures répliques du dialogue, est dirigée comme les actrices loufoques des comédies américaines et entre, d'instinct, dans le jeu. John Berry mène les poursuites, dans les couloirs et dans le parc, avec une lenteur concertée, les arrête, les reprend, fait mine de les accélérer, puis les interrompt. Il utilise deux fois le même effet (le clavecin renversé dans la chambre d'Inès pendant que l'on traque Sganarelle-Don Juan) pour amener des résultats différents, ou bien (le gant jeté pour la provocation en duel) pour arriver au même résultat et se débarrasser de l'effet au moment où l'on s'attend à ce qu'il le reprenne plusieurs fois encore (Sganarelle trouvant en face de lui, la troisième fois, cinq maris qui lui tendent, en même temps, cinq gants). Il tire, des passages de Sganarelle dans les chambres à coucher où il n'avait pas l'intention de se rendre, les éléments d'un comique rapide, comme saisi au hasard (le baldaquin renversé sur la femme du gouverneur, la femme attachée au pied de son mari jaloux). Il donne dans le pastiche du film de cape et d'épée, avec la scène du duel où Sganarelle se débarrasse de ses dix-neuf adversaires en les faisant se battre entre eux et se retrouve, héros involontaire, l'épée en main, devant un amoncellement de cadavres.

Au milieu du morceau de bravoure final, une courte scène, me semble-t-il, définit parfaitement la manière de John Berry : pour échapper à l'émeute, Altaquerque sort du palais dissimulé derrière son portrait; au tournant d'une ruelle, il s'arrête et soupire d'aise. Inès surgit à côté de lui, lui écrase sur le visage quelque pamplemousse un peu trop mûr et s'éloigne, sous les arcades, à la rencontre des vainqueurs, en balançant agressivement, telle Marylin, une engageante tournure.

Cette extrême désinvolture, cette liberté de ton, dans un film qui a dû souffrir de nombreuses servitudes commerciales, sont trop originales pour ne pas nous combler.

Jacques SICLIER.

LE PETIT JOURNAL DU CINÉMA

PAR J. DELCORDE, J. DONIOL-VALCROZE, A. MARTIN ET L. MOULLET



20 Mai

RENCONTRE DES CREATEURS DE FILMS. — *Du 14 au 19 mai les « créateurs de films »* (réalisateurs, scénaristes et compositeurs) se sont rencontrés à Paris. Etaient là : Alberto Cavalcanti, Thorold Dickinson, Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Benito Alazraki, Michael Wilson, William Wyler, Serge Youtkevich, Otto Preminger, Tsai Tsou Sheng, Jiri Trnka, Michel Cacoyannis, King Vidor, Ingmar Bergman, Serge Vassiliev, Joris Ivens, Paul Strand, Zoltan Fabri, etc. Plus les Français, bien entendu. Rencontre fort importante et qui était la première du genre. Les résolutions finales adoptées mettent l'accent sur la liberté d'expression, l'élargissement des échanges culturels et le respect des images et de leurs formats. Plus important *encore que ces résolutions est le fait que, se* rencontrant, les « créateurs de films » se sont rendu compte que minces étaient les barrières entre eux et forte au contraire une solidarité basée sur des liens puissants : l'amour du cinéma et le goût de la création. Sur le plan de la production, le cinéma devient de plus en plus international. Face à de légitimes le plus souvent mais dangereuses aussi coalitions d'intérêts financiers il était juste et urgent que ceux sans qui il n'y aurait pas de cinéma prennent conscience de leur force et songent à préciser leurs moyens d'action. — J. D.-V.

25 Mai

SHANGAI. — Notre ami Jacques Delcorde nous envoie ce petit supplément à l'article de Jacques Siclier : *Rita assassinée* : « Je lis, dans les CAHIERS n° 59, un historique possible de la naissance de *Lady from Shangaï* (page 21).

J'en détiens un autre, livré par Welles lui-même — ce qui n'implique nullement d'ailleurs une vérité plus grande — lors d'une visite qu'il fit au *Cinéma d'Essai* de Bruxelles en 1951. Je vous le livre néanmoins pour votre dossier.

Je recopie donc des notes de l'époque :

Question : « Quels sont les motifs qui vous ont incité à mettre en scène *Lady from Shanghaï* ?

Réponse : « Je me trouvais à Boston, où je montais un spectacle de théâtre. Il me manquait cinquante mille dollars pour payer les costumes. N'ayant ni argent ni commanditaire, je me précipitai sur le téléphone et appelai Hollywood. « Si vous me versez illico cinquante mille dollars, je suis prêt à tourner « un film pour vous, dis-je à un producteur. « D'accord, répondit-il, quel est le titre de « votre film ? » *Dans la cabine téléphonique où je me trouvais était déposé un magazine de nouvelles policières. Je lus le titre de la couverture. C'était* « The Lady from Shangaï ». *Je n'ai jamais rien compris à cette histoire. La réalisation a néanmoins rapporté quatre millions de dollars, un million de moins que* The Big Sleep, *qui était tout aussi incompréhensible* ».

Question : « A propos de *Lady from Shangaï* l'on a souvent écrit que vous aviez photographié Miss Rita Hayworth avec amour sinon avec érotisme? »

Réponse : « *Peut-être y avait-il de cela, mais en réalité j'en eus fait autant pour n'importe quelle autre belle fille.* » — J. D.

INJUSTICES. — En rentrant de Cannes je trouve le n° 59 des *Cahiers* et j'y lis avec étonnement dans la rubrique « Films sortis à Paris du 28 mars au 24 avril » l'esquintement en quelques lignes de *Scander-Beg* et de *La Route Sanglante*. Il est parfaitement absurde de dire que ce dernier film entier ne vaut pas un plan de *Nuit et Brouillard*, étant donné que l'on ne peut comparer un film de documents avec un film reconstitué avec des acteurs. *La Route sanglante* est un récit simple, sincère, émouvant, bien fait et qui évoque de façon juste un autre aspect de la déportation. Mais je vois bien poindre le bout de *l'oreille : beaucoup n'aiment* pas tant que ça voir évoquer le monstre concentrationnaire, *Nuit et Brouillard* a trop fait parler de lui pour qu'on le passe sous silence, le truc consiste donc à porter les louanges en bloc sur *Nuit et Brouillard* et à dire des autres : « Ah ! non, assez... ». Manœuvre dont Resnais lui-même serait scandalisé. *La Route sanglante* est loin du point de perfection de l'œuvre de Resnais, mais, encore une fois, au nom de quoi comparer?

Quant à *Scander-Beg*, c'est tout simplement un très beau film et il n'y a pas à plaisanter sur son aspect épique qui est justement remarquable. C'est probablement la plus grande réussite de Youtkevitch et pour ma part je le trouve supérieur à *Othello dont je* suis pourtant loin de sous-estimer les qualités. C'est dire si ces deux lignes en forme de jeux de mots m'indignent et me paraissent déplacées dans une revue qui a le souci de l'objectivité. On s'étonnera peut-être de voir un rédacteur en chef revenir sur des opinions exprimées dans sa propre revue, mais je n'aime pas les injustices gratuites. — J. D.-V.

30 Mai

LE FESTIVAL DE CORK. — Le 27 mai à Cork (Eire) s'est terminé le premier festival international de cinéma se déroulant en terre irlandaise, sous la présidence de Mr. O' Kelly. Vingt-cinq films romanesques et documentaires représentant 16 nations ont été présentés et on évalue à près de 40.000 le nombre des spectateurs ayant assisté aux séances. En voici le palmarès. Meilleur film à histoire : *Les Assassins du Dimanche* d'Alex Joffé. Meilleur documentaire : *The Rival World* de Bert Hanstraa. Meilleur acteur : Yves Massard pour son rôle dans *Le Missionnaire*. Meilleure actrice : Sachiko Hidari pour son rôle dans *I am on Trial*. Meilleur réalisateur : Piétro Germi pour *Le Cheminot*. Par ailleurs le jury a recommandé spécialement : *The Sheperd* (court métrage canadien), l'opérateur O. Martelli pour les images de *La Fille du Fleuve*, et le film *Une Femme en Enfer* pour les qualités de l'interprétation de Susan Hayward, Jo Van Fleet et Richard Conte.

1er Juin

HOW DO YOU DO. — Nous avons bien demandé à tout le monde, mais n'en sommes pas moins réduits à de simples conjectures. Personne, aujourd'hui, ne peut dire ce qu'est devenu Len Lye. Les councils officiels, les passionnés, les documentés se taisent. Il faut bien l'avouer, Len Lye est perdu.

De ce principal initiateur du cinéma sans caméra, de cet expérimentateur hardi on ne connaît en France que *Colour Box* (et encore !). Nous n'avons pas une seule photographie de lui. Nous n'en avons même jamais vu.

Len Lye est parti en Amérique (U.S.A.) en 1944 pour participer aux réalisations de la série March of Time. Depuis, il paraît difficile d'avoir de ses nouvelles. McLaren sait peut-être où il se trouve, mais il est allé lui-même se perdre au Mexique pour se reposer.

Tout renseignement concernant ce cinéaste serait le bienvenu. — A.M.

WANTED



LEN LYE ?

Photo-robot établie a priori par les services de faux des C. du C.

LES MAUVAISES (?) RENCONTRES. — Les *Cahiers du Cinéma* exercent une influence dont on soupçonne mal l'étendue. C'est, en effet, grâce à nos exégèses que les films d'Hitchcock sont sélectionnés dans les festivals, grâce à nous également qu'ils ne reçoivent jamais de récompenses. Grâce aux hitchcoco-hawksiens, *La Terre des Pharaons* n'a pas fait un sou, *Lifeboat* sort sur les Champs-Elysées avec beaucoup de monde dans la salle et d'ironie dans la presse. Nous demandons à régner : que Grace nous soit rendue et vous aurez le bonjour d'Alfred. Cette fameuse audience des *Cahiers du Cinéma* s'étend jusqu'aux milieux sportifs comme on peut en juger ci-dessous.

« *Voltaire disait que la justesse suffit à tout. King Vidor est bien celui pour qui le mot de justesse est le plus dépourvu de sens. Il semble qu'il lui faille, en toute circonstance, développer l'élément singulier auquel il vouera une attention exclusive aux dépens de tout autre. Il retient l'attitude plutôt que le geste.* »

PHILIPPE DEMONSABLON dans LES CAHIERS DU CINÉMA. Décembre 1955.

« *Voltaire a écrit que la* « justesse suffit à toute chose ». *Jacques Dudal est bien celui pour qui le mot de justesse est le plus pourvu de sens. Il semble qu'il lui faille, en toute circonstance, développer l'élément singulier auquel il vouera une attention exclusive, sans négliger les autres par la suite. Dudal retient l'attitude et le geste également, un peu comme un metteur en scène de cinéma dirige ses acteurs et leur fait répéter une scène qu'il ne juge pas encore parfaitement au point.* »

Extrait d'un long article sportif dans L'EQUIPE du 11 mai 1956.

10 Juin

PETITE LETTRE DE PARIS SUR HOLLYWOOD. — Il y a trois ans, Otto Preminger déclarait prophétiquement aux *Cahiers* que le succès du CinemaScope permettrait un nouveau développement de la production indépendante aux U.S.A. : les big bosses, trop accaparés par leurs superproductions, se désintéressent des films moins coûteux et laissent une grande liberté aux réalisateurs importants, aini qu'aux producer-directors dont ils financent les firmes.

De plus, l'expansion du CinemaScope entraînait une diminution du nombre de films, la « qualité » primant la qualité, et une augmentation de celui des spectateurs et des recettes, bientôt généralisée à tous les films.

En 1951, le marché américain avait besoin de 300 films, et on lui en apportait 400; en 1955, la demande est de 400, l'offre de 250; c'est pourquoi l'on fait appel à la production étrangère. Les petits producteurs indépendants d'Hollywood ont donc l'assurance que leurs films, même sans l'aide d'une grande compagnie, pourront être exploités de façon rentable sur le seul marché national.

Aussi, en 1956, peut-on diviser la production américaine en deux groupes :

1° les films des Treize Grands (*Allied Artists, Buena Vista, Columbia, Metro Goldwyn Mayer, Paramount, R. & H., R.K.O., Republic, Stanley Warner, Twentieth Century Fox, United Artists, Universal International et Warner Bros*), qui comprennent plus d'un tiers de productions indépendantes dont la distribution est assurée par contrat avant le tournage;

2° les films des *Indépendants*, à auto-distribution par petits groupements (*American Releasing Corporation, Distributors Corporation of America, Banner-Filmakers*) où dont les « major companies » prennant la charge, APRES PROJECTION.

Le nombre de films de ce second groupe est en augmentation constante : moins d'une dizaine en 1953, 25 en 54 (dont 8 en couleur et 11 en CinemaScope); 29 en 1955 (dont 3 en CinemaSope, 6 en SuperScope noir et blanc et 12 en Eastman, Pathé ou Anscocolor, procédés moins coûteux), presque tous sans vedettes et terminés *en moins de trois semaines*.

Ces films sont dono réalisés dans une liberté absolue, sans aucune mainmise industrielle par des hommes qui aiment le cinéma, qui engagent tous leurs biens matériels au service de leur art, et qui doivent triompher de difficultés inouïes; l'expérience a montré qu'environ un sur trois de ces « cinéastes-hommes d'action » apportait quelque chose de plus à l'art du Cinéma; or, la distribution de ces films en France, dont peu sont récupérés par les Treize Grands, est conditionnée par l'intérêt que nous leur portons; il nous a donc paru nécessaire de faire quelque bruit à propos de réalisateurs dont les films pourraient honorer un Broadway, un *Cinéma d'Essai* ou un *Studio Parnasse*.

AKOS VON RATONZI, dont le *Bombay Flight 417* a suscité l'enthousiasme des rares personnes *qui ont eu le privilège de le voir* (Production *Pacific*, en Eastman, avec Anthony Dexter).

La firme *Pacific* semble disposer d'importants moyens : en effet, ce film a été tourné en deux mois, et elle a produit également *Wetbacks* (d'HENRI MCLANE en Eastman, avec Lloyd Bridges, distribué par A.A.) sur lequel nous manquons de renseignements.

PAUL WENDIKOWS, réalisateur du *Cambrioleur* (*The Burglar*, production *Samson*, avec Dan Duryea et Martha Vickers) dont les photos que nous avons pu voir sont très curieuses.

MARVIN WEINSBEIN, qui a fait un *Summer Game* en Eastman, production Canyon, interprétée par Doris Dowling et Arthur Franz,

BRUNO VE SOTA, dont le *Girl Murdered*, fondé sur un excellent sujet, marquera la rentrée à l'écran du grand acteur de *Born to Kill*, Lawrence Tierney.

BORIS PETROFF, qui a réalisé pour sa firme *Lorraine*, un très curieux — *dit-on* — *City of Women*, avec R. Hutton et O. Massen, en Eastmancolor.

PAUL GUILFOYLE, auteur d'un amusant 1.000 *Bill*, avec Keith Andes et Angela Lansbury.

EDWARD WOOD, réalisateur pour la firme *Catacomb*, d'un film non moins terrifiant, *La Fiancée de l'Atome* (*Bride of the Atom*) avec Bela Lugosi.

TED POST, qui tourna pour l'excellent producteur Hal R. Makelim *Le Pacificateur* (*The Peacemaker*) avec James Mitchell et la puissante Rosemarie Bowe.

JOSEF SHAFTEL, bien connu des cinéphiles français pour avoir produit *Le Bandit* d'Ulmer, et qui a réalisé pour sa firme *Pas de Cachette* (*No Place to Hide*), Eastmancolor avec David Brian et Marsha Hunt et, pour l'A.A., *The Four Seasons*, Technicolor interprété par David Wayne, Marcia Henderson et Jim Backus.

HUGO HAAS, qui fut l'un des plus brillants espoirs du cinéma tchèque avant 1947, s'est réfugié depuis aux Etats-Unis, où il a fondé sa propre firme; parmi les films qu'il y a tournés et dont il est le « producer-writer-director-actor », citons *Pick Up* (*La Racoleuse*, 1951), distribué ici à la sauvette; *The Girl on the Bridge* (1951); *Strange Fascination* (1952) avec Cleo Moore; *Bait* (1953, *The Other Women* (1954), *Hold Back Tomorrow* (1954) et *Hit and Run* (1955), presque tous interprétés par Haas et Cleo Moore (films distribués par *Fox*, *U.I.* ou *Columbia*). Par l'originalité de leur sujet, de leur style, par la force de leur direction d'acteurs, les films d'Haas ont conquis les faveurs de la presse spécialisée; il faudrait nous les montrer.

On comprendra, après ce bref coup d'œil sur une production qui n'est pas négligeable, que nous ne puissions nous associer avec ceux qui réclament moins de films américains en France. — L.M.

LIVRES DE CINÉMA

SHINOBU ET MARCEL GINGLARIS : LE CINEMA JAPONAIS (*Editions du Cerf*).

Saviez-vous que *Rashomon* et *Les Portes de l'Enfer* sont considérés par les Japonais comme de mauvais mélos ? Que Mizoguchi et Kinugasa, tous deux nés en 1898, ont réalisé respectivement plus de 200 et de 150 films ? Que le prix de revient d'un film est de 20 à 25 millions de yens (= francs). Que les plus grandes vedettes japonaises font leur lessive et lisent Sophocle ? Qu'un seul metteur en scène possède une automobile ?... Saviez-vous que jusqu'en 1920, les rôles féminins étaient tenus par des hommes et que c'est dans cette spécialité que Kinugasa s'illustra d'abord ? Que le premier baiser, échangé sur un écran, date de 1946 ? Que les acteurs répètent soigneusement leur scène à l'avance, et qu'on tourne rarement plus d'une prise ?... Savez-vous ce qu'est un *benshi ?* C'est un *katsuben* (orateur des images qui marchent) improvisateur spécialisé jadis dans le commentaire des films muets. L'un d'eux, nous dit-on, qui n'avait sous la main qu'une bande d'une minute sur les évolutions d'un poisson rouge, réussit, en la passant et la repassant, à tenir son public en haleine pendant dix heures...

Jusqu'à présent seuls quelques articles épars, l'excellent numéro spécial de *Cinéma* 56 et le reportage de J. C. Tachella dans *Arts* constituaient le tout de notre documentation sur un cinéma qui a, depuis cinq ans remporté onze prix dans différents festivals. L'ouvrage de Shinobu et M. Ginglaris comble donc une lacune. Il est de plus plaisant à lire, bourré d'anecdotes, de statistiques et méthodiquement composé. Nous y découvrons un cinéma aussi ancien que le nôtre mais qui a été fort lent à s'affranchir de la forme du théâtre traditionnel, le fameux *kabouki*. Ce cinéma est prolifique, mais malgré tout pauvre en sujets, car le *remake* y est de règle. Et puis il a subi presque depuis les origines, l'influence occidentale. Toutes choses qu'il est bon de connaître, même si elles ne nous permettent pas encore d'apprécier le film nippon à sa juste valeur. Les auteurs, modestie louable, ne cherchent qu'à nous informer sans prétendre à juger : « *ce n'est que le résultat des observations faites par deux spectateurs très moyens.* » En fait, nous aurions souhaité un tout petit peu plus de compétence, mais, puisqu'il faut boire à cette source, acceptons qu'elle soit fade plutôt que frelatée.

Le cinéma japonais a-t-il été surfait ? Nous a-t-il livré de lui le meilleur ou l'ersastz ? Ce n'est donc pas encore dans ce livre qu'il faut chercher la réponse. D'après quelques déclarations reproduites, les metteurs en scène, là-bas, nous semblent très « formalistes », moins ambitieux que les nôtres quant au fond du sujet. Mais peut-être est-ce politesse extrême-orientale. Ils se cantonnent dans des genres traditionnels, mais pour l'observateur superficiel n'en est-il pas de même en Amérique ? Pour ma part, aucun des films nippons que j'ai pu voir, s'il m'a souvent accroché par sa matière, le mode de vie et de sensibilité qu'il découvre, n'a jamais produit ce *choc*, né à la révélation d'une vision du monde très originale. Certes, je n'en suis plus, du moins j'espère au stade où, à des yeux trop neufs, tous les Anglais ou tous les Nègres se ressemblent. Au deuxième ou troisième film, derrière les Japonais, on commence à entrevoir l'auteur. Toutefois, entre le *Démon doré*, navet incontestable, et *La Vie de O'Haru*, la distance n'est pas aussi grande que je souhaiterais. Le Japon a-t-il exporté sa camelote, gardant pour lui la porcelaine la plus précieuse ? Ce joyau a-t-il nom Kinoshita dont le poétique *Comme une fleur des champs*, m'a, je l'avoue, fort séduit ? Un autre de ses films, *Les Vingt-quatre prunelles* a d'ailleurs été classé premier en 1954 par la critique japonaise. Mais Hollywood a bien couronné *Marty*.

Qu'on m'entende : ma réserve actuelle à l'égard du cinéma nippon vient de ce que je n'ai trouvé en lui guère à apprendre : rien du moins que nous ne connaissions déjà. Il y a du japonais dans *Le Maître du logis* de Dreyer, comme il y en a dans Eisentein, lequel tenait en haute estime le *kabouki*. La révélation japonaise ne date pas de Venise, mais de Van Gogh. Autant un kimono ou un turban m'intimident, autant devant un oriental en veston je me sens délivré de mes complexes. Qui joue le jeu du cinéma doit se soumettre à la règle qui est la même, qu'on veuille ou non, sous tous climats. L'histoire de notre peinture, de notre littérature a préparé au nouvel art une graduelle et confortable naissance. Ce qui est ici continuité et douceur est, là-bas, rupture et violence. Le cinéma japonais a donc, il me semble, plus à apprendre de nous, que nous, à retenir de lui. Ce qui ne veut point dire qu'il ne soit jamais qu'un démarquage. Si nous fournissons la farine, la recette lui appartient. Oublier le *kabouki*, sans lorgner vers le western, telle est la périlleuse corde sur laquelle il doit marcher. J'ai sous mes yeux le catalogue d'une série de films produits par la firme *Toho* et proposés à la distribution américaine : rien n'y est oublié, ni le « *Science-fiction* », *Gozilla raids again* sorte de King Kong, ni le « thriller with suspense » *The Black Fury* ni la comédie musicale *So young so bright*, ni la comédie réaliste *Love at forty* (hé ! *Marty*), etc... Japon garde-toi à droite, à gauche. Poitiers, si vite après les Bouvines cannois et vénitiens ? Espérons que non !

Je n'aurais pas ouvert cette parenthèse, si l'hyperbole d'une préface composée par M. Jean d'Yvoire ne méritait d'être un peu refroidie. Le cinéma japonais a-t-il une âme ? Nul n'en doute. Mais, si tant est que l'âme ait une couleur, imaginons-là jaune plutôt que blanche. Soutenir que « *le cinéma nippon pourrait être, sans le savoir, le plus chrétien du monde* » n'est-ce pas dangereusement s'avancer. Qu'il soit « *spiritualisé, et grâce à son très fort enracinement dans le terrestre* » je veux bien, mais cette spiritualité-là, je doute qu'elle soit capable comme la larme de Rastignac, de rejaillir bien haut dans le ciel, notre ciel chrétien. Je veux bien croire que le sens du sacré se soit émoussé là-bas moins fortement que chez nous, que notre morale matérialiste n'y règne pas encore en maîtresse. C'est bonne guerre que de préférer un boudhiste ou un fétichiste à un athée. Mais ne jouons pas les Nietzsche à trop bon compte. *Europe* 51, *Ordet*, voire le *Fleuve* et mille autres tous profanes ne sont pas, que je sache, des péans sur la mort de Dieu. Il est vrai qu'aux yeux de M. d'Yvoire, ces films ne sont sans doute pas « *valables* »... Son « *clavier métaphysique* ajoute-t-on, *est plus étendu que le nôtre* ». Nullement, mais il compte plus d'intervalles. L'oreille japonaise, sensible au quart de ton, savoure des nuances qui nous échappent, mais ignorent en revanche, la majesté de l'harmonie occidentale, cette harmonie qui du plain chant de Bach, de Mozart à Messiaen n'a pas trop détonné sous les voûtes de nos cathédrales. L'idée chrétienne, je veux bien la découvrir dans le folklore de la Louisiane : ici, assurément non. J'aime le paradoxe, mais tout de même pas à ce point.

Eric ROHMER.

HENRI LEMAITRE : BEAUX-ARTS ET CINEMA (*Editions du Cerf*).

Une réédition ? Mais non, les références sont bien modernes. Cette phrase prise au hasard, vous permettra de juger du ton : « *C'est un phénomène singulier et regrettable, que le cinéma n'ait pu s'attacher les grands artistes contemporains.* » Que M. Lemaître rende à César ce qui est à César et aux cinéastes ce patrimoine qu'un passé, lourd de chefs-d'œuvre, leur a légué. Laissons-le attendre, en toute quiétude, le moment où le cinéma pourra enfin « *réaliser* (sic) *la collaboration et la synthèse des arts* ». Nous, satisfaits à meilleur compte, croyons tout bêtement que cette date a place dans le passé, non au futur, qu'Eisenstein, Murnau, Renoir, parmi tant d'autres, auraient là-dessus leur mot à dire. Ce n'est point tant que le propos de M. Lemaître soit faux (ce lui serait difficile, n'étant fait que de souhaits ou de regrets : « *ah ! si le cinéma pouvait... il devrait... peut-être un jour pourra-t-il* ») il est simplement hors du coup. Prétendant comparer deux espèces d'arts il voit le second à travers le premier. Loin d'aiguiser leurs différences il les passe au même rabot : ainsi ne sort-il que platitudes.

Voilà un livre bien inutile. L'attention que M. Lemaître accorde au cinéma n'a rien que de fort louable, mais il est des moments, c'est humain, où l'on préfère un intelligent ennemi... Trois parties : la première ne fait que développer lourdement un article de Jean George Auriol sur la Peinture et le Cinéma. La seconde, plus satisfaisante, est un traité correct, sans plus, du film d'Arts. La troisième nous expose les avantages divers de l'emploi du film dans l'enseignement des Beaux-Arts : ils ne sont pas niables, mais si j'ai bien compris, tout semblables à ceux qu'il présente dans l'instruction militaire ou la technique agricole! Etait-il besoin de trente pages, le quart de l'ouvrage, pour le démontrer?

E. R.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMEROS

Alexandre Astruc	**L'Imposteur** (Scénario inédit).
Jacques Becker	**Vacances en novembre** (scénario inédit).
Ingmar Bergman	**Qu'est-ce que faire des films ?**
Jean Domarchi	**Le Fer dans la plaie (Marxisme et cinéma).**
Carl Dreyer	**Réflexions sur mon métier.**
Pierre Kast	**Le chant du Hitchcock.**
Fereydoun Hoveyda	**Génie de Frederic Ermler.**
Fritz Lang	**Mon expérience américaine.**
Nicholas Ray	**En tournant** Rebel without a cause.
Eric Rohmer	**Présence d'Ingmar Bergman.**
Roberto Rossellini	**Dix ans de cinéma (suite).**
Joseph Von Sternberg	**Plus de lumière.**
George Stevens	**Une tendresse perdue** (James Dean).

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : **250 Frs** (Etranger : **300 Frs**)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**1.375 Frs**	**France, Union Française**	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).**

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

FILMS SORTIS A PARIS DU 25 AVRIL AU 27 MAI

15 FILMS FRANÇAIS

La Loi des rues, film de Ralph Habib avec Jean-Louis Trintignant, Jean Gaven, Raymond Pellegrin, Silvana Pampanini, Fernand Ledoux, Josette Arno. — De la difficulté d'être honnête quand on sort de « correction ». Le film n'est pas mal fait mais le scénario est trop conventionnel.

La Bande à Papa, film de Guy Lefranc avec Fernand Raynaud, Noël Roquevert, Henri Crémieux, Jean-Marc Tennberg, Louis de Funès, Suzanne Dehelly. — Un employé de banque timide et amoureux de la fille du commissaire de police s'aperçoit que son père est gangster. C'était un point de départ... mais il ne mène nulle part et le film n'est pas bon du tout.

Les Mains liées, film d'Aloysius Vachet avec Nadine Alari, Paul Vanderberghe, Jean Brochard, Robert Chandeau, Pierre Morin, Catherine Erard. — La croix de *ma mère*... qui sacrifiera un grand amour pour ne pas entraver la vocation de son fiston curé. Est-ce cela qu'on appelle un film de patronage? Le tout est parfaitement ridicule.

Marie-Antoinette, film en Technicolor de Jean Delannoy avec Michèle Morgan, Richard Todd, Jacques Morel, Aimé Clariond, Suzy Carrier, Jeanne Boitel. — Contrairement au titre c'est surtout l'histoire de Louis XVI qui est racontée, en même temps que les amours de la Reine et de Fersen. Ce film très royaliste n'émeut pas, le ton est trop froid, trop guindé. Seule la dernière scène est belle.

Trois de la Canebière, film en Eastmancolor de Maurice de Canonge avec Marcel Merkès, Henri Genès, Michel Galabru, Colette Déréal, Colette Ripert, Jeannette Batti. — Nouvelle version de l'opérette marseillaise d'Alibert. Il y a des amateurs. Cinématographiquement nul.

Les Truands, film de Carlo Rim avec Eddie Constantine, Noël-Noël, Jean Richard, Yves Robert, Sylvie. — Trois truands racontent leurs histoires à leur grand ancêtre moribond, ce qui lui redonne goût à la vie. Drôle.

Rencontre à Paris, film de Georges Lampin avec Robert Lamoureux, Betsy Blair, Jacques Castelot, Mona Goya, Pierre Dux, Raymond Bussières. — *Il s'agit en effet* d'une rencontre à Paris. Beaucoup de gentillesse dans cette tranche de vie, et Betsy Blair est toujours charmante.

La Foire aux Femmes, film en Eastmancolor de Jean Stelli avec Etchika Choureau, Jean Danet, Elisa Lamothe, Dora Doll, Alfred Adam, Juliette Faber. — L'amour à la campagne. Du bon et du mauvais. La couleur est souvent jolie.

Impasse des Vertus, film de Pierre Méré avec Isabelle Pia, Simone Paris, Jacqueline Carrel, Monique Clarence, Raymond Bussières, Christian Marquand, Daniel Cauchy, Georges Chamarat. — Comment sortir de cette impasse ? La série noire agonise mais ses derniers soubresauts sont pénibles.

Mon Curé chez les pauvres, film de Henri Diamant-Berger avec Yves Deniaud, Arletty, Bussières, Jean Tissier, Jean Debucourt, Pauline Carton, Annette Poivre. — Un curé incorrigible, un Christ volé... un très mauvais petit film.

Cela s'appelle l'Aurore, film franco-italien de Luis Bunuel avec Georges Marchal, Lucia Bosé, Gianni Esposito, Julien Bertheau, Nelly Borgeaud, Jean-Jacques Delbo, Henri Nassiet. — Voir critique dans ce numéro page 37.

Don Juan, film franco-espagnol en Eastmancolor de John Berry avec Fernandel, Erno Crisa, Carmen Sevilla, Christine Carrère, Micheline Dax. — Voir critique dans ce numéro page 48.

Le Long des Trottoirs, film de Léonide Moguy avec Anne Vernon, Danick Patisson, François Guérin, Simone Paris, Françoise Rosay. — Une assistante sociale veut tirer du ruisseau une de ses protégées... qui lui chipera l'homme qu'elle aime. Mélodrame total et sans détours. Cette franchise est sa seule qualité.

Le Mystère Picasso, film en Eastmancolor et partiellement en Cinémascope de Georges-Henri Clouzot. — Voir article d'André Bazin dans ce numéro page 25.

Toute la Ville accuse, film de Claude Boissol avec Jean Marais, Etchika Choureau, Noël Roquevert, Duvaleix, François Patrice. — Voir critique dans notre prochain numéro.

14 FILMS AMERICAINS

Cattle queen of Montana (*La Reine de la Prairie*), film en Technicolor de Allan Dwan avec Barbara Stanwyck, Ronald Reagan, Gene Evans, Lance Fuller. — Voir critique numéro 59, page 51.

Long John Silver (*Le Pirate des Mers du Sud*), film en Cinémascope et en couleur de

Byron Haskin avec Robert Newton, Connie Gilchrist, Kit Taylor, Lloyd Berrell. — Un corsaire cherche l'île au trésor. Stevenson mériterait mieux.

Lucy Gallant (*Une Femme extraordinaire*), film en Technicolor et Vista Vision de Robert Parrish avec Jane Wyman, Charlton Heston, Claire Trevor, Thelma Ritter. — Comment monter une maison de couture au Texas. Pas extraordinaire du tout.

Timberjack (*La Loi du plus Fort*), film en Trucolor de Joë Kane, avec Sterling Hayden, Vera Ralston, Adolphe Menjou, David Brian. — Je tuerai l'assassin de papa. Toujours un drôle de citoyen, ce Kane.

Benny Goodman Story (*Benny Goodman*), film en Technicolor de Valentine Davies avec Steeve Allen, Dona Reed, Lionel Hampton, Gene Krupa. — L'histoire du célèbre chef d'orchestre américain. Recommandé aux amateurs de clarinettes.

The Seven little Foys (*Mes sept petits Chenapans*), film en Technicolor et Vista Vision de Melville Shavelson avec Bob Hope, Milly Vitale, James Cagney, Herbert Heyes. — Une bonne fessée et au dodo.

The Eternal Sea (*Pavillon de Combat*), film de John H. Auer avec Sterling Hayden, Alexis Smith, Dean Jagger, Ben Cooper. — Ah! mer cruelle! Les petits bateaux ont-ils des jambes de bois ?

The Night of the Hunter (*La Nuit du Chasseur*), film de Charles Laughton avec Robert Mitchum, Shelley Winters, Lilian Gish, James Gleason, Evelyn Varden, Peter Graves, Don Beddoe, Gloria Castillo, Billy Chapin. — Voir critique dans ce numéro page 41.

The Man with the Golden Arm (*L'Homme au bras d'or*), film de Otto Preminger avec Franck Sinatra, Kim Novak, Eleonor Parker, Arnold Stang, Darren McGavin. — Voir critique numéro 59, page 41.

The Last Command (*Quand le Clairon sonnera*), film en Eastmancolor de Frank Lloyd avec Sterling Hayden, Anna Maria Alberghetti, Richard Carlson, Arthur Hunnicutt, Ernest Borgnine. — La révolte du Texas en 1830. Beau film épique.

Hell's Islands (*Les Iles de l'Enfer*), film en Technicolor et Vista Vision de Phil Karlson avec John Payne et Mary Murphy. — Karlson continue à plagier *Key Largo*, *Le Faucon Maltais* et *Big Sleep*. Mary Murphy est ravissante et la Vista Vision lui sied.

I'll cry to morrow (*Une Femme en enfer*), film de Daniel Mann avec Suzan Hayward, Richard Conte, Eddie Albert, Jo Van Fleet, Don Taylor, Ray Danton. — La confession d'une alcoolique. Trop de prêchi-prêcha. Quand on pense à *L'Homme au bras d'or!*

Santa Fe Passage (*Le Passage de Santa-Fé*), film en Eastmancolor de William Whitney avec John Payne, Faith Domergue, Rod Cameron, Slim Pickens, Leo Gordon, Anthony Caruso. — Depuis le temps qu'on y passe il n'y a plus un brin d'herbe à Santa-Fé.

This Island Earth (*Les Survivants de l'Infini*), film en Technicolor de Joseph Newman avec Faith Domergue, Jeff Morrow, Rex Reason. — Science-fiction. Avis aux amateurs.

5 FILMS ANGLAIS

To Paris with Love (*Deux Anglais à Paris*), film en technicolor de Robert Hamer avec Alec Guinness, Odile Versois, Vernon Gray, Elina Labourdette, Jacques François. — Un Ecossais et son fils découvrent les Parisiennes. Elles sont charmantes. Eux moins, mais le récit ne manque pas de verve.

Tiger by the Tail (*22 Long Rifle*), film de John Gilling avec Larry Parks, Constance Smith, Lisa Daniely, Donald Steward. — Un Américain enquête à Londres sur un trafic de devises. Banal.

Above us the Waves (*Opération Tirpitz*), film de Ralph Thomas avec John Mills, John Gregson, Donald Sinden, Michaël Madwin. — Les hommes-torpilles de la Royal Navy viennent à bout du *Tirpitz*. Style de reportage.

Simon and Laura (*Simon et Laura*), film en Technicolor et Vista Vision de Muriel Bosc avec Kay Kendall, Peter Finch, Ian Carmichell, Muriel Pavlow, Maurice Denhan, Hubert Gregg. — Les démêlés d'un couple. Une satire de la Télévision. A peine drôle.

Joë Macbeth, film de Ken Hughes avec Paul Douglas, Ruth Roman, Bonar Colleano, Grégoire Aslan. — Ce Joë Macbeth d'après Bill Shakespeare n'est pas un film américain mais anglais. Toutes les scènes difficiles à tourner se passent dans le noir ; c'est plus commode.

3 FILMS ITALIENS

Tradita (*Haine, Amour et Trahison*), film de Mario Bonnard avec Lucia Bose, Brigitte Bardot, Pierre Cressoy, Giorgio Albertazzi. — Méli-mélo ! Quand les Italiens font des mauvais films ils sont imbattables.

Ragazze di Piazza di Spania (*Les Fiancés de Rome*), film de Luciano Emmer avec Lucia Bosé, Cosetta Greco, Liliana Bonfatti, Ave Ninchi, Leda Gloria, Renato Salvatori, Marcello Mastroianni, Eduardo de Filippo. — Ce film d'Emmer déjà ancien a déçu les admirateurs de *Dimanche d'août*, c'est tout de même une œuvre *néo-réaliste* et à *ce titre* intéressante.

La Madre (*Du Sang dans le Soleil*), film en Technicolor de Mario Monicelli avec Mel Ferrer, Amedeo Nazarri, Léa Massari, Henri Vilbert, Germaine Kerjean, Paolo Ferrara, Eduardo Giannelli. — Un prêtre face aux vendettas siciliennes. Un climat tragique, prenant.

2 FILMS ALLEMANDS

Feuerwerk (*Feu d'Artifice*), film en Eastmancolor de Kurt Hoffmann avec Lilli Palmer, Karl Schönböck, Romy Schneider, Claus Biederstaedt. — Opérette bien allemande. Quant à *la* féerique du cirque... allez voir *Lola*.

Verrat ar Deutschland (*L'Espion de Tokio*), film de Veit Harlan avec Paul Muller, Inkijinoff, Kristina Söderbaum, Hans Nielsen. — Amour et espionnage. Veit Harlan n'aurait pas dû ressortir de l'ombre.

1 FILM SOVIETIQUE

La Mère, film en Sovcolor de Mark Donskoï avec Vera Maretskaia, A. Batalov, N. Kolofidine, A. Petrov, P. Ousovnichenko, T. Piletskaia. — Voir critique dans ce numéro, page 46.

1 FILM HONGROIS

Rakoczi Hadnagya (*Ouragan sur la vallée*), film en Afgacolor de Frigyes Ban avec Tibor Bitskey, Eva Vass, Gabor Mida-Szabo. — Voir critique dans notre prochain numéro.

1 FILM JAPONAIS

Comme une fleur des champs, film de Keisuke Kinoshita avec Shinji Tanaka, Chishu Ryu, Morihio Arita. — Une histoire d'amour très fraîche que l'on aurait mieux goutée s'il y avait eu des sous-titres. La photo est continuellement remarquable.

TABLE DES MATIÈRES

TOME IX et X du numéro 49 (Juillet 1955) au numéro 60 (juin 1956)

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 2e trimestre 1956.